A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VII.

LA PITTURA DEL QUATTROCENTO

PARTE II.

CON 656 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1913

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

*

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA-CORRIGE

Pag. 184, linea 13: *MCCCCXXXI*, invece di *MCCCCLXXXI*.

» 454, in nota: « *Cronaca romana* », invece « *Cronaca rimata* ».

» 458, linea 21: *termina la*, invece di *termina parte della*.

» 458, ultima linea: *a compimento la*, invece di *a compimento gran parte della*.

» 690, linea 26: *Bernardo*, invece di *Bernardino*.

LA PITTURA DEL QUATTROCENTO

Parte II.

I.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DI PIERO DELLA FRANCESCA NELL'ITALIA CENTRALE.

NELLE ROMAGNE: Melozzo da Forlì — I suoi seguaci: Marco Palmezzano, Giovanni del Sega, Giovanni Battista Rositi, ecc.

Del viaggio di Pier della Francesca a Ferrara e a Rimini (1449-1451) restano notizie incerte e la testimonianza dell'affresco guasto, ridipinto, nel tempio Malatestiano; ma l'arte del gran maestro di Borgo San Sepolcro, « monarca della pittura » [1] a' suoi dì, rimase in quei luoghi e vi mise rapidamente radice.

Dopo pochi anni da quel viaggio i Lendinara che, mentre Piero stette a Ferrara, intarsiavano lo studio di Belfiore, si dedicarono all'arte del nuovo maestro; e Francesco del Cossa giovanetto la tenne di mira, mentre le forme squarcionesche si diffondevano abbondanti in Ferrara; un discepolo del Pisanello, Bono ferrarese, frescando nella cappella degli Eremitani a Padova, ci appare trasformato dallo studio degli esemplari del pittore di San Sepolcro; e Ansuino da Forlì, che già tra il 1434 e il 1438 aveva dipinto la cappella del Podestà a Padova, insieme con Filippo Lippi e Niccolò Pizzolo ragazzo ancora, [2] si mostra nella stessa cappella degli

---

[1] Così lo chiama LUCA PACIOLI (cfr. *Divina Proportione*, Venezia, 1509, c. 23, e *Summa de Arithmetica*, Tuscolano, 1523, c. 3).

[2] Cfr. *Notizie d'opere di disegno pubblicate e illustrate da Jacopo Morelli*, 2ª ediz., Bologna, 1884; V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV*, Venezia, 1909.

Eremitani pure rinnovato dagli esempi solenni. Ma l'arte dello Squarcione, che a Padova, capitale dell'Umanesimo, chiamava a raccolta dal Veneto e dalle rive adriatiche, dalle pianure circumpadane e dalle contrade dell'Emilia, quanti erano avidi dello stil novo, aveva troppo rigoglio per esser vinta da alcune poche forme importate da Piero della Francesca. Gli elementi da lui disseminati restarono qua e là ed ebbero forza d'impulso verso forme più scientificamente determinate, più grandi per l'organica struttura che non per apparato esteriore.

Ansuino da Forlì, supposto maestro di Melozzo, appartiene, come Francesco del Cossa, alla schiera dei pittori che alle forme squarcionesche aggiunsero qualche frutto d'osservazione colto dalle opere di Piero. Di essi, principalmente avvinti all'arte padovana, non diremo per ora, bastandoci avere accennato come nelle Romagne, a Forlì, luogo natale di Melozzo, potesse echeggiare il nome di Piero della Francesca, del quale Melozzo fu poi diretto e schietto rappresentante; e con Melozzo degli Ambrogi [1] iniziamo lo studio della irradiazione dell'arte di Piero nell'Italia centrale.

---

[1] Bibliografia su Melozzo da Forlì.

Pubblicazioni generali sul pittore: Egidio Calzini, *Memorie su Marco Melozzo da Forlì* (Forlì, 1892); Id., *Le opere di Melozzo*, in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì*, I, (Forlì, 1895); Carlo Grigioni, *La famiglia degli Ambrogi*, in *Id.* (Forlì, 1895); Id., *Notizie biografiche su Melozzo da Forlì*, in *Id.*; Giuseppe Melchiorri, *Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì, pittore del sec. XV*, nelle *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di archeologia*, VI (Roma, 1835); (La Direzione del periodico), *Notizie inedite su Marco Melozzo da Forlì*, in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì*, I, (1895); Onni Okkonen, *Melozzo da Forlì* (Helsinki, 1910); Girolamo Reggiani, *Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì* (Forlì, 1834), in *Biografie e Ritratti di XXIV uomini illustri di Romagna*, pubblicate da Ant. Hercolani; Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì*, in *L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci*, pubbl. da D. Anderson (vol. II, Roma, 1911); Augusto. Schmarsow, *Melozzo da Forlì* (Berlino, 1886); Adolfo Venturi, *Melozzo da Forlì*, in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì* (Forlì, 1895).

Pubblicazioni speciali sulle singole opere del pittore. Sui due Santi *Marco papa* e *Marco Evangelista*: Antonio Muñoz, *Restauro di due quadri di Melozzo da Forlì, nella chiesa di San Marco in Roma*, in *L'Arte*, VII (Roma, 1904). Sull'*Annunciazione* del Pantheon: Giulio Cantalamessa, *L'affresco dell'Annunciazione al Pantheon*, in *Bollettino d'arte* (Roma, 1909); August Schmarsow, *Entdeckungen in Rom*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II (Lipsia, novembre 1909); Lisa von Schlegel, *Dell'Annunciazione di Melozzo da Forlì nel Pantheon*, in *L'Arte* (Roma, 1910). Sul quadro di *San Sebastiano* nella Galleria nazionale Corsini a Roma: A. Venturi, *Un quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria naz. Corsini a Roma*, in *L'Arte* (Roma, 1904); Muñoz, *Il nuovo*

Nacque nel 1438, e in sua giovinezza fu tratto probabilmente ad Arezzo, alla scuola di Piero, mentre questi frescava colà in San Francesco la leggenda della Croce.[1] Alcuni richiami a quegli affreschi nelle forme melozziane e lo studio a cui si dedicò per geometrizzarle secondo gl'insegnamenti,

---

quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria nazionale Corsini a Roma, nel *Fanfulla della Domenica* (Roma, 22 gennaio 1905); T. DE WYZEWA, *Le mouvement artistique à l'étranger: Un tableau de Melozzo da Forlì à la Galerie nationale de Rome*, in *La Revue de l'art ancien et moderne*, XVII (Parigi, 1905); GIORGIO BERNARDINI, *Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria nazionale di Roma*, nel *Bollettino d'arte*, I (Roma, 1907); L. V. SCHLEGEL, *Per un quadro di Melozzo da Forlì*, in *L'Arte*, XII (Roma, 1909); SCHMARSOW, articolo citato (1909). Sulla tavola di *San Fabiano papa*: PIETRO D'ACHIARDI, *Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forlì*, in *L'Arte*, VIII (Roma, 1905). Sull'affresco con *L'Inaugurazione della Biblioteca Sistina*: MELCHIOR MISSIRINI, *Di due pitture inedite* (Roma, 1828); GIUSEPPE MELCHIORRI, *Sisto IV prepone il Platina alla Biblioteca Vaticana, di Melozzo da Forlì*, in *L'Ape italiana di Belle arti*, I (Roma, 1835); EUG. MÜNTZ, *Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après les registres du Platina*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, ann. XVII (Parigi, 1875); PAUL FABRE, *La Vaticana de Sixte IV*, in *Mélanges de l'Ecole française à Rome* (Parigi, 1895). Sull'affresco del monumento Coca in Santa Maria della Minerva a Roma: LISA VON SCHLEGEL, *L'affresco di Melozzo da Forlì nel monumento Coca a Santa Maria sopra Minerva a Roma*, in *L'Arte*, XIII, 1910; SCHMARSOW, *Melozzo oder Signorelli in Rom*, in *Monatshefte für Kunstw.*, III (Lipsia, 1910). Sugli affreschi di San Biagio a Forlì: ANTONIO SANTARELLI, *I restauri degli affreschi in San Biagio*, in *Arte e Storia*, II (Firenze, 1883); ID., *Di un affresco di Melozzo in Forlì*, in *Arte e Storia*, VI (Firenze, 1887); CORRADO RICCI, *Per la storia della pittura forlivese*, in *L'Arte*, 1911. Sull'*Annunciazione* del Palmezzano, attribuita a Melozzo, nel Museo civico di Forlì: EGIDIO CALZINI, *Un quadro di Melozzo da Forlì* (Forlì, 1893); di quest'opuscolo fu fatta una recensione da ADOLFO VENTURI, nella *Nuova Antologia* del 15 ottobre 1893 (vol. CXXXI), alla quale CALZINI rispose con l'articolo: *A proposito di un quadro attribuito a Melozzo da Forlì*, in *Arte e Storia*, XII (Firenze, 1893); B. PERGOLI, *L'Annunciazione della Pinacoteca di Forlì*, in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì* (Forlì, 1895); E. CALZINI, *Per Melozzo da Forlì*, in *Rivista d'arte*, Firenze, 1904. Sul ritratto supposto di Melozzo, a Cesena, nel Museo civico: ANT. MUÑOZ, *Studi su Melozzo da Forlì*, in *Bollettino d'arte*, II, Roma, 1908.

[1] Si è notato come nei collaterali della sua famiglia, Melozzo potesse trovare artisti che lo erudissero nell'arte; ma le notizie che sono state date intorno a Matteo di Ricevuto architetto, cognato della madre, e a maestro Paolo pittore, cognato della sorella, si riportano al tempo nel quale Melozzo doveva già aver fatto le sue prime armi. (Vedi a questo proposito C. GRIGIONI, in *Bollettino della Società fra gli amici dell'Arte in Forlì*, Forlì, 1895). Più importante è la notizia che Francesco, fratello maggiore di Melozzo, sia stato orefice, perchè può lasciar supporre che il giovane nella bottega del fratello si addestrasse nell'oreficeria, arte che nel '400 serviva di tirocinio alle arti maggiori. Si ammette comunemente che Melozzo sia stato ammaestrato da Piero della Francesca, quando questi fu nel 1465 ad Urbino (vedi CORRADO RICCI, op. cit.), e vi ritrasse Federico da Montefeltro e Battista Sforza, sua moglie, nel dittico ora conservato agli Uffizi; ma allora Melozzo aveva 27 anni ed era quindi in età prossima alla maturità artistica. Conviene quindi ritenere che gl'influssi di Piero fossero precedenti e si esercitassero negli anni giovanili, allorchè la personalità di Melozzo si andò determinando, e da un campo ben più vasto di quel che fosse l'opera di Pier della Francesca ad Urbino, la quale si riduce al dittico sovraccennato, al quadretto della *Flagellazione*, ora nella sagrestia del Duomo di quella città e a poco altro.

che per la loro gran forza si possono supporre diretti dell'autore del trattato « De Prospectiva pingendi » fanno ritenere che Melozzo si educasse ad Arezzo. Ma le ricerche di lui « che in prospectiva ha steso tanto il passo » [1] volgenti allo sculturale, mostrano intendimenti plastici maggiori di quelli del pittore di Borgo, tanto da far pensare che alla scultura, non estranea a' suoi primi studi, Melozzo chiedesse poi energia di risalti, i modelli per gli arditissimi scorci, il grado più forte di plasticità pittorica. In un inventario [2] di robe a lui appartenenti (1493, 20 maggio) s'annoverano 24 rilievi di gesso « tra bambini e teste »; il che dimostra come lo studio del prospettico fosse sussidiato dai modelli a rilievo. E quali fossero i modelli si può arguire dall'affresco rappresentante l'Ascensione di Cristo in sullo scalone del Quirinale, dove tra le grotte di nubi sporgono fanciulli, alcuni dei quali richiamano quelli pieni di naturalezza e di festività del maggiore scultore che avesse allora l'Italia, Donatello.

I documenti relativi a Melozzo sono di tanta scarsità da rendere ardua la ricostruzione della sua vita. Tuttavia conviene tener presente l'asserzione del Vasari, [3] informato anche per tradizione familiare intorno alla vita e alle opere di Piero, che questi abbia dipinto a Roma, nel palazzo Vaticano. E può supporsi che a Roma si recasse, subito dopo avere eseguiti gli affreschi in San Francesco ad Arezzo, insieme co' suoi giovani scolari, Melozzo e Lorenzo da Viterbo. Ricordiamo che nel 1454, assumendo l'impegno di eseguire per la sua patria, Borgo San Sepolcro, una tavola dell'*Assunta*, [4] Piero chiedeva otto anni di tempo, non certo necessario alla esecuzione del dipinto, bensì tanto a questa quanto a quella di

---

[1] Cfr. *Cronaca rimata di Giovanni Santi*, ediz. Holtzinger, Tübingen, 1893, pagg. 189 e 226.

[2] Cfr. Alipo Alipi, in *Bollettino della Società fra gli amici dell'Arte della provincia di Forlì*, Forlì, 1895.

[3] Cfr. Vasari, *Vite*, ediz. Sansoni, vol. II, pag. 492. Il Vasari scrisse che Piero fu chiamato a Roma da Niccolò V: ma, essendo morto questo pontefice nel 1455, sembra doversi protrarre di qualche anno l'andata di Piero nell'Urbe.

[4] Cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte*, VII, pagg. 434 e seg.

altre opere ch'egli doveva compiere per contratti precedenti. Nè gli otto anni bastarono, avendo dovuto procrastinare il lavoro promesso alla Fraternita del suo paese natale. Dal 1454 fino al 1465 si fa silenzio intorno a Piero, e solo dal 1465 al 1472 lo incontriamo parecchie volte intento a opere diverse a Urbino, ad Arezzo e nella sua città. Ora agli affreschi di San Francesco aveva dovuto accingersi anche prima del '54, tornato da Rimini, così che, quando chiedeva otto anni di tempo per compiere un quadro, doveva tener presente non solo gli anni per condurre a fine gli affreschi aretini, ma anche quelli per qualche altro importante lavoro. Molti fatti, quali ad esempio, la esistenza di Melozzo a Roma intorno al 1460, la educazione di Lorenzo da Viterbo, la formazione della maniera di Antoniazzo Romano, si spiegherebbero con l'ammettere che, eletto papa il dotto Enea Silvio Piccolomini, Piero della Francesca, il pittore scienziato, dovesse recarsi a Roma alla nuova corte. Melozzo, già ventenne nel 1458, fu probabilmente con lui. Ai primi del 1460 aveva dipinto per Alessandro Sforza, signore di Pesaro, una copia di antica Madonna per Santa Maria del Popolo, [1] mentre Antonio Aquilio detto Antoniazzo Ro-

[1] Un epigramma che si legge in un codice in pergamena — già nell'archivio di Santa Maria del Popolo in Roma, ora nella Biblioteca Angelica (cod. 603, f. 6, 15) di questa città — magnifica la copia di Melozzo, come degna dello stesso *San Luca*, ed un altro, scritto sopra, esalta parimenti la copia di Antoniazzo. Non vi è data alcuna sopra gli epigrammi, ma il CORVISIERI (*Antonazo Aquilio Romano*, in *Il Buonarroti*, 1869) suppose che si dovesse assegnare al 1461, anno in cui Alessandro Sforza, committente delle due copie, passò per Roma, dopo essersi battuto col Piccinino. CORRADO RICCI (op. cit.) pensa di ripudiare come troppo antica tale data e la trasporta dopo il '69, «quando cioè Alessandro Sforza, chiamato in quell'anno da Paolo II come generale delle truppe pontificie, ebbe maggiori rapporti con Roma».

Ma nel codice citato a c. 66 v. è notato:

1460.

die XVIII martij venit magister thomas de spoleto aurifex ad faciendam radiolam beate Virginis, die XVIII incipit laborare.

Nel 1460, dunque, facevasi una raggiera a una Madonna di Santa Maria del Popolo, la quale può essere supposta la stessa che il signore di Pesaro aveva donata, e che Melozzo aveva dipinta destando ammirazione. Evidentemente il Corvisieri nel segnare agli epigrammi la data 1461, pose mente alla nota del foglio 66 v., e cercò di associare la notizia della venuta dell'orefice spoletino a quella dell'entrata di Alessandro Sforza in Roma, dopo la battaglia di San Fabiano; ma, poichè l'orefice faceva un ornamento alla tavola della Madonna, era giuocoforza concludere che questa fosse compiuta prima del 18 marzo 1460. Ma il Corvisieri, che pure riportò esattamente la notizia, leggendovi

mano, che troveremo poi legato da stretti rapporti con lui, faceva per lo stesso principe un'altra copia per Santa Maria Maggiore. Nel 1460, il 18 marzo, l'orefice Tommaso da Spoleto, erasi recato a Santa Maria del Popolo per fare una raggiera alla Madonna dipinta da Melozzo. Questi dunque doveva averla già consegnata a quella data. Il 12 aprile dello stesso anno erasi ridotto a Forlì, dove fu presente alla vendita della metà di un pozzo ad un suo parente. Dopo questo tempo non lo vediamo più con sicurezza in patria, non trovandosi presente a diversi atti notarili riguardanti gli averi de' suoi, nel dicembre del '61, nel dicembre del '64, nel marzo e nell'agosto del '65.[1] Se anche vi fu, dovette restare per il tempo necessario al disbrigo degli affari. Dove fosse tra il 1460 e il 1477, anno in cui è in vista a Roma, non sappiamo. Nondimeno altre tracce si hanno, non solo del suo operare in Roma in questo periodo di tempo, ma anche della sua permanenza in Urbino, dove gli si affezionò il padre di Raffaello, Giovanni Santi. Questi si studiò di seguirlo, Donato Bramante fissò certamente gli esemplari da lui lasciati alla corte di Federigo di Montefeltro, e Giusto di Gand si trasformò per la visione dell'arte sua.

Conviene ammettere che le semenze di tale arte fossero sparse prima che il Santi maturasse nella pittura e Donato Bramante partisse per Milano, dove si trovava con ogni probabilità fin dal 1474.[2] È da supporsi quindi che nel decennio dal 1460 al '70 Melozzo si recasse per alcuni anni a Urbino:

---

radiolam, e non *tabulam*, come lessero lo Schmarsow ed altri, concluse male col supporre che l'orefice soltanto preparasse il lavoro del pittore, invece di coronarlo compiuto. E così, per la mala interpretazione, il lavoro dell'orafo, che naturalmente doveva seguire quello del pittore, sembrò precederlo.

Stabilito ora l'ordine de' fatti, converrà ritenere che prima del 18 marzo 1460 la Madonna celebrata per il dono del principe, per la mano illustre del pittore, e che si voleva singolarmente adornare, fosse dipinta.

Il ricordo del pittore non sembrò solo degno di essere conservato nei distici dedicatigli, ma anche quello dell'orafo fu consacrato nella Miscellanea, la quale non era un un registro di spese del convento di Santa Maria del Popolo, si bene un libro di lettura per i monaci.

[1] Per i documenti da cui si desumono queste date, cfr. Corrado Ricci, op. cit.

[2] Vedi Beltrami, *Bramante a Milano*, in *Rassegna d'arte*, 1901.

forse vi fu col suo maestro intorno al 1465. Negli anni che restano, sottratti quelli dell'attività del pittore in Urbino, Melozzo a Roma dovette vivere e lavorare anche prima che Sisto IV della Rovere e i suoi gli allogassero, a preferenza d'altri, molte ed importanti opere pittoriche.

Nel 1477 riceve denaro per gli affreschi della Biblioteca Vaticana. Ma quei dipinti seguono stilisticamente altri dello stesso maestro esistenti in Roma, e compiuti quindi negli anni in cui tacciono i documenti della sua attività.

Dal '77 all' '81 [1] Melozzo lavora nella Biblioteca Vaticana insieme con Antoniazzo Romano, avendo al suo servizio un garzone di nome Giovanni, forse, secondo il Ricci, Giovanni del Sega, forlivese. [2] In quegli anni Melozzo attese anche alle pitture della cappella dei Santi Apostoli, in Roma, per commissione del card. Giuliano della Rovere, poi Giulio II; e fu tra i fondatori della Compagnia di San Luca, poichè il suo nome di pittore papale si trova tra quelli degli artisti che sottoscrissero lo statuto [3] nel 1478. Durante la dimora in Roma, ebbe familiarità con Girolamo Riario, [4] al cui servizio si trovò poi a Forlì nel 1484, dopo la morte del pontefice.

Ma nel 1481, lasciati i lavori della Vaticana, tornò ad Urbino dove eseguì il ritratto del giovanetto Guidobaldo.

---

[1] Nel registro de'mandati citato dal Müntz (*Gazette des Beaux-Arts*, cit.) l'8 gennaio 1481 a Melozzo e ad Antoniazzo si dànno dieci ducati per i lavori nella Biblioteca papale; il 10 aprile seguente si pagano al solo Antoniazzo due ducati e mezzo *pro liniamentis hostiorum et fenestrarum in ipsa Bibliotheca*. E il mandato si chiude con queste parole che sembrano significare il saldo totale de' lavori eseguiti: *Nilamplius restant habere*. Teniamo nota che ne' conti precedenti, Melozzo e Antoniazzo si trovano sempre uniti, anzi che una volta si legge invece de'due nomi, così: *M. Melotius cum socio*, parole che determinano l'associazione tra i due artisti. Ora il ritrovare per ultimo accennato al solo Antoniazzo e quella frase significante la chiusura de' conti, può far supporre che Melozzo non fosse il 10 aprile 1481 più in Roma, e ch' egli più precisamente l'avesse abbandonata fin da tempo, tra le due date dell'8 gennaio e del 10 aprile.

[2] Vedi Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì*, Roma, 1911; e in *L'Arte*, 1911.

[3] Nell'archivio dell'Accademia di San Luca non esiste l'originale statuto, bensì si trova una copia di esso. Il copiatore male lesse la firma di Melozzo, tanto che risultò *Melotius Pipa*, invece di *Melotius* susseguito dalle parole *Pictor papalis*, ovvero *Pictor Palatii*, abbreviate. (Cfr. Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, 1823).

[4] Cfr. Luca Pacioli, *Divina Proportione*, Venezia, 1509.

Nel 1484 il cronista Cobelli[1] lo dice tornato in patria per visitare *la sua brigada:* e vi era ancora probabilmente nell' '86 e nell' '88 al servizio di Girolamo Riario, che gli aveva assegnata una *magna provisione.*[2]

In questi anni, oltre i lavori eseguiti per Girolamo Riario, fece la cupola nella chiesa dei Cappuccini a Forlì, esaltata dallo Scannelli, pochi anni dopo la sua distruzione, avvenuta nel 1651, e da lui paragonata all'abside dei Santi Apostoli in Roma. Egli scrive che « in tal Cuppola similmente, benchè fabbricata con volto ottuso, Melozzo haveva proportionatamente scoperto le stesse ed anco più fine perfettioni », e aggiunge che in essa « si ritrovavano Profeti, putti con libri, instrumenti musicali, ed altri ornamenti convenevoli, all'invenzione e luogo talmente adeguati, che, porgendo agli spettatori continuo l'inganno si dimostravano più tosto rilevati e veri in sito retto e sfondato che artificiati in luogo convesso ».[3] Nell' '89 tornò a Roma,[4] nel '91 di nuovo a Forlì. Al principio del '93[5] lavorò nel soffitto del palazzo degli Anziani in Ancona. Ridottosi di nuovo in patria nel '94, vi morì il giorno 8 novembre, come attesta il cronista Cobelli che lo disse « de l'arte de la prospectiva e pictura il più solenne ».[6]

* * *

Le prime opere esistenti a Roma, esordio dell'attività dell'artista, sono i due santi: *Marco Evangelista* (fig. 1) e *Marco*

---

[1] COBELLI, *Cronache forlivesi*, Bologna, 1874.

[2] Quelle date della permanenza di Melozzo da Forlì sono state indicate dallo SCHMARSOW (op. cit.) con grande verosimiglianza sapendosi dal COBELLI (*Cronache forlivesi*) ch'egli era « depintore illustro del conte Girolimo » il quale « lo volse per suo iscodiero e gentilomo e davagli una magna provisione ».

[3] SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pagg. 122, 123. Lo Scannelli attribuì anche a Melozzo un dipinto nella cappella Bezzi nella chiesa della Santa Trinità di Forlì. Ma lo Scannelli, avendo anche detto dell'assegnazione del quadro stesso a Francesco Zaganelli da Cotignola, tolse certezza a questa sua determinazione.

[4] OKKONEN, *Melozzo da Forlì*, Helsinki, 19 0, pag. 96.

[5] Cfr. ALIPIO ALIPI, art. cit.

[6] COBELLI, op. cit.

Fig. 1 — Roma, Chiesa di San Marco. Melozzo da Forlì: *San Marco Evangelista.*
(Fotografia Anderson).

Papa (fig. 2), conservati nella sagrestia della chiesa omonima, in Roma. I due quadri sono assai guasti, ma nella rigidezza della positura del *Santo Papa*, visto di faccia, incassato entro una cattedra marmorea, coperto dalla pesante tiara gemmata e dal piviale orlato di gemme e di grosse perle, si vede la pittura geometrizzata dello scolaro di Piero. Anche nel *Santo Evangelista* si notano alcune particolarità tecniche comuni nel nostro maestro: quella, ad esempio, di colorire alcune cose con tinte piatte, le quali bastano a darci, senza ulteriori ricerche di chiaroscuro, l'impressione sintetica della forma. Inoltre, nelle due opere notiamo alcune particolarità morfologiche che si riscontreranno in molti altri dipinti di Melozzo: i capelli fini di seta, lievi, nel *San Marco Evangelista*; la mano dalle dita grosse, dal pollice gonfio nel *San Marco Papa*; le vesti abbondanti cadenti in molteplici trinciati piegoni sul suolo, su cui si piegano e si ripiegano in lunga linea. Il pittore, intento a ricerche prospettiche, dimostra chiaramente le sue propensioni, anche nel coordinare con le figure l'architettura dell'ambiente, così che, dietro il tessuto vellutato, su cui spicca la testa nimbata del santo, s'incurva il fondo della cattedra di *San Marco Papa*, e di qua e di là son pilastri, mensole e piedistalli con ricca decorazione di palmette; mentre nel *San Marco Evangelista*, quasi di profilo, vedesi di traverso la stanza, coperta di larghi cassettoni e, davanti al santo, il monumentale leggio, con sopra libri e carte: tutto sfuggente in prospettiva rigorosa.

Un'altra opera che, meglio dei due guasti dipinti della chiesa di San Marco, ci dà l'aspetto della forma melozziana, ancora tutta avvolta dalla luce di Piero della Francesca, è l'*Annunciazione*, nel Pantheon (figg. 3 e 4), dove si rivede, nell'Eterno Padre, l'antico veglio di Piero, quale ci appare nel *San Sigismondo*, a Rimini, con la candida barba bipartita, e in alto sull'Annunciata dell'affresco di San Francesco, in Arezzo. Dietro la Vergine e l'angelo si eleva la parete, che da pilastrini, sormontati da una cornice di complessa, minutissima

sagoma, è divisa in scompartimenti rivestiti di porfido e di serpentino, secondo gli esempi tramandati da Domenico Ve-

DANESI ROMA

Fig. 2 — Roma, Chiesa di San Marco. Melozzo: *San Marco Papa.* (Fotografia Anderson).

neziano al Baldovinetti e a Piero. Il desiderio della monumentalità della forma mosse il nostro pittore a ingrandir le

figure più che non comportasse lo spazio, onde l'angelo con l'ali aperte troppo s'accosta alla Madonna. Ma in Gabriele

Fig. 3 — Roma, Pantheon. Melozzo: *Annunciazione.*
(Fotografia Anderson).

già si determina il tipo degli angeli che poi Melozzo dipingerà ai Santi Apostoli in Roma: la bella testa malinconicamente assorta, con le labbra aperte, ha la lunga capiglia-

tura cadente in riccioli sul lungo collo scoperto. Egli è rivolto a Maria che, inginocchiata sullo sgabello gotico, protende il capo e abbassa pudicamente gli occhi, stando in ascolto alle parole dell'arcangelo. Qui Melozzo, fresco degli insegnamenti di Piero, offre il tipo che il suo compagno Antoniazzo Romano agghinderà, rimpicciolirà nell'Annunciata di Santa Maria sopra Minerva. La necessità della forma monumentale, intesa da

Fig. 4 — Roma, Pantheon. Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Padre Eterno.* (Fotografia Anderson).

Piero, è sentita potentemente da Melozzo, che vuole semplicità di linee e si studia di bilanciar nello spazio i corpi, abbandonando nella rappresentazione dell'Annunciata quella ricca suppellettile che si era aggiunta via via, per indicare il chiostro dove stava la Vergine dedicata a Dio. Qui non il leggìo e molto meno il letticciuolo dell'ancella del Signore; qui Maria non tiene neppure il libro delle preghiere tra le mani, che sono devotamente conserte al petto. L'espressione intensa delle figure meglio si schiude in questa semplicità monumentale

e, quantunque i lineamenti non siano delicati, fiorisce su loro una grande gentilezza umana. La Vergine ha gli occhi grossi, il naso leggermente curvo, pronunciati gli zigomi, tumide le labbra, tondeggiante il mento; l'angelo ha le narici vibranti, tese quasi per grido le aperte labbra, tondo il mento, dura la linea della mandibola, lunghissimo il collo, l'alta persona nelle esili spalle, ne' fianchi enorme. Par che Melozzo non rinunci alle sue forme rudi e forti, ben sapendo far trasparire, sotto la grossa scorza esteriore, l'elevatezza del proprio spirito.

Un'altra opera, eseguita da Melozzo prima degli affreschi della Biblioteca Vaticana è il *San Sebastiano adorato da due divoti*, oggi nella Galleria Nazionale Corsini, già in Santa Maria della Pace in Roma (fig. 5). Il Santo ha la grandiosità che Piero cercava inoltrando negli anni; inoltre la scena è disposta in un paese del quale si disegna l'orizzonte di là dalle figure distribuite simmetricamente. Le figure nel davanti, avvicinate alla linea inferiore del quadro, sono così come in Piero; e i due divoti ginocchioni, segnati di profilo, con tanta semplicità, con un segno incisivo, ricordano Sigismondo Pandolfo Malatesta, frescato in San Francesco di Rimini da Piero della Francesca, Anche il signore di Rimini è ginocchioni, di profilo rigoroso, davanti al santo patrono. Trovasi pure qualche riscontro nella disposizione, tra il « San Sebastiano » del polittico della Misericordia in San Sepolcro e il nostro, dove, sotto la gagliardia innata Melozzo mostra la gentilezza dell'anima. La testa del Santo si è arricchita di folta chioma. Egli non piange, non invoca la fine dei patimenti: par che senta appena l'umana ferocia il giovane bello, dalle carni soavi, rigate da sangue, dalle membra giovanili e forti traversate da frecce. I divoti, con le mani giunte che tengono il berretto, stanno assorti in un pensiero doloroso, ma non mandano lamenti o grida, non fanno gesti di pietà: pregano silenziosi. I due forti son là per loro divozione, e fanno seriamente la loro comparsa di ordinatori dell'immagine sacra, ma non prendono parte alla

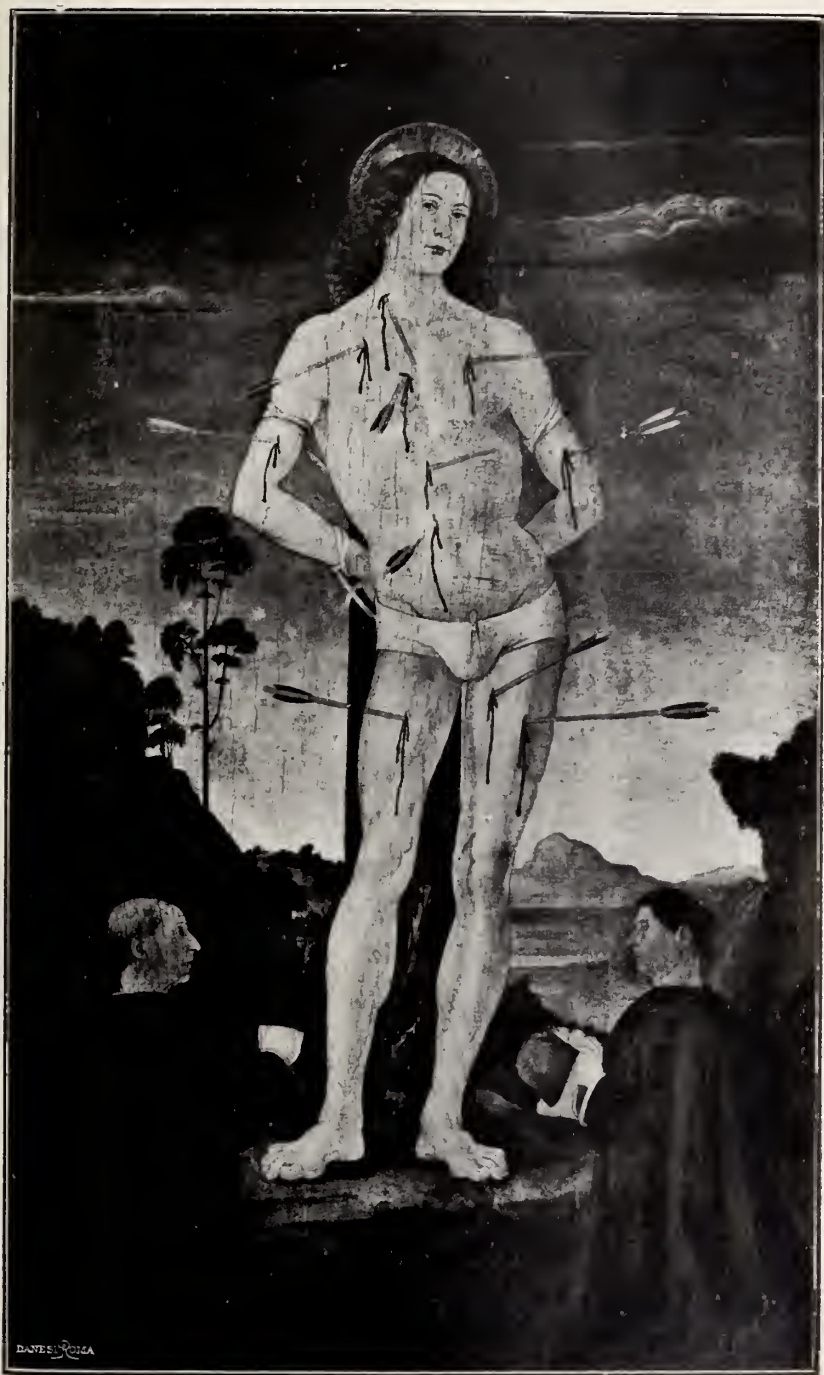



Fig. 5 — Roma, Galleria Nazionale Corsini.
Melozzo: *San Sebastiano adorato da due divoti* — (Fotografia Anderson).

scena di morte. Sembran dire: Quest'icona del nostro santo tutelare l'abbiamo provveduta noi! La particolare espressione de' committenti, qual'è anche in Sigismondo Pandolfo a Rimini, di Piero della Francesca, richiama l'altra del divoto, ginocchioni, nel quadretto, pure di Piero, rappresentante *San Girolamo*, nella Galleria di Venezia. Il primo poteva indicare il metodo di disegnare in profilo rigoroso con le mani giunte il committente; il secondo indica qualche cosa di più: un'affinità, nella rappresentazione de' pii assistenti tra Melozzo e Piero della Francesca. Ogni opera d'arte ha in sè i segni della sua derivazione. Quella rappresentazione de' committenti a quel modo fu solo propria di Piero, e da Piero la ricavò Melozzo.

Il dipinto ha perduta l'ultima velatura e i bianchi hanno preso ardire sulla consunta superficie; ma in ogni modo la testa ricciuta del santo ha l'ossatura stessa che troveremo negli angioli dei Santi Apostoli; e il committente a destra può dirsi lo stretto parente della famiglia di Sisto IV, ritratta nell'affresco della Vaticana. Ha la stessa forza caratteristica, l'espressione furbesca, la ferrea autorità. Il paese ha affinità con quello che il Perugino da giovane delineò, secondo gl' insegnamenti avuti da Piero: si vedono ai lati le rocce scure che fan da quinte alla scena, piantate di sottili alberelli e, tra esse, nel lontano, stendersi la valle verde, limitata da colli azzurrini. La forza sintetica di Melozzo, così nel colore, qua e là a tinte piatte, come nel segno semplificatore, pienamente qui si rivela. Il prospettico dovette aver notato come all'occhio dell'osservatore, a distanza, non giungano certi gradi del colore, certi passaggi di chiaroscuro e certe particolarità di forma. Il paese è, quindi, a piani larghi sommarî. Nel Perugino, invece, nel suo primo tempo almeno, è eseguito con una minuziosità grandissima e con tratteggini d'oro, che dimostrano la sua prima educazione di miniatore.

Dalla chiesa di Santa Maria della Pace provenne anche la tavola, parte certamente di polittico, rappresentante *San Fa-*

Fig. 6 — Roma, già presso Pio Fabbri. Melozzo: Particolare del *San Fabiano Papa*. (Fotografia Anderson).

biano papa, già presso Pio Fabbri a Roma (fig. 6).[1] Si può osservare il progresso di Melozzo da quando dipinse *San Marco papa*: più ampia la costruzione d'ogni cosa; la tiara non piomba giù sulla fronte, come nel *San Marco*; la destra benedicente si solleva senza sforzo fuor dal piviale, e la sinistra tiene il libro, non ne sopporta passivamente il peso, come nell'altro quadro. Siamo già prossimi al momento in cui Melozzo apparirà il potente caretterizzatore di Sisto IV e de' suoi.

L'affresco con *La inaugurazione della Biblioteca Sistina*, ora nella Galleria Vaticana (figg. 7-11), rappresenta il Platina — succeduto al De' Bussi come custode della biblioteca papale — il quale indica a Sisto IV la iscrizione magnificante le geste del pontefice e, in particolare, l'ordinamento decoroso della biblioteca. All'atto solenne assistono Girolamo Riario, l'ex-scrivano delle gabelle di Savona divenuto signore di Forlì, e Giuliano della Rovere cardinale, insieme con Giovanni suo fratello, prefetto di Roma, e il protonotario apostolico Raffaello, figlio di Antonio Sansoni e di Violante Riario. Sisto IV, colle mani appoggiate ai bracciuoli del seggiolone, non ascolta il Platina, ma guarda con que' suoi occhi indagatori il cardinale Giuliano che sembra spiare il volto inquieto di lui, mentre Raffaello Sansoni, con la faccia rugiadosa di giovane prelato tocca il rotulo che tiene nella destra, egli pure sogguardando Giuliano. Il Platina intanto rimane inginocchiato fissando il papa con gli occhi logori dallo studio, con l' indice teso. Indifferente, dietro a lui Girolamo Riario volgesi a sinistra, mentre Giovanni appunta lo sguardo al pontefice. A destra e a sinistra la loggia è chiusa da due pilastroni ornati di rami di quercia con ghiande dorate su fondo azzurro; la copre un soffitto a lacunari, con rose d'oro sulle azzurre formelle, la termina un arco dietro al quale appaiono altre stanze, altri archi e, nel fondo, due finestre. Gli attori stanno come

---

[1] Il quadro, venduto dalla chiesa di Santa Maria della Pace, col *San Sebastiano* della Galleria Nazionale a palazzo Corsini in Roma, fu, nel 1911, da Pio Fabbri rivenduto all'estero.

su di un palcoscenico: e, per la prima volta nell'arte italiana, lo scenario ha un'ampiezza stragrande, in giusto rapporto coi

Fig. 7 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Melozzo: *L'inaugurazione della Biblioteca Sistina.* (Fotografia Anderson).

personaggi, più di quel che Piero della Francesca segnò, nel tracciare la reggia di Salomone, ad Arezzo. L'interno, pieno di luce, dove l'oro brilla sull'azzurro, riflette la policromia invalsa nei monumenti romani; e la decorazione a foglie e rami di

rovere, tratta a norma de' principî decorativi del tempo dal blasone papale, dà festività all'ambiente.

Nel 1477 Melozzo da Forlì riceveva oro da mettere nell'affresco [1] che quindi in quell'anno dovette esser compiuto. Ma non a questo soltanto si limitò l'opera di Melozzo nella libreria pontificale, perchè fino al 1481 gli furono continuati i pagamenti per lavori nella libreria stessa. Ed ebbe anche

Fig. 8 — Roma, Galleria Vaticana. Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

ad aiuto, come già abbiamo detto, Giovanni del Sega e Antoniazzo Romano. Gli aiuti non furono estranei neppure all'affresco descritto, perchè la figura di Girolamo Riario (fig. 11) manca del segno incisivo di Melozzo, di quella forza che fa arcuare le sopracciglia, vibrar le nari, premer le labbra, tendere i nervi del collo, come in uno sforzo gagliardo. La testa di Girolamo Riario non ha la vita intensa degli altri personaggi, nè la ferma determinazione del carattere. La testa ovoidale,

[1] Vedi MÜNTZ, opere citate.

cogli occhi incantati, i lineamenti rotondeggianti, la bocca piccola, i capelli grossi a ciocche e a spica lumeggiati a masse,

Fig. 9 — Roma, Galleria Vaticana. Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

come mai fece Melozzo, ci stringe a farne autore Antoniazzo o altro aiuto della bottega di Melozzo. Anche il costume non

sembra coprire un corpo: e resta tutto gonfio e vuoto. È quindi una eccezione nell'opera di Melozzo. Il collaboratore ci dette

Fig. 10 — Roma, Galleria Vaticana.
Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

il manichino di Girolamo Riario, vicino agli uomini dal piglio risoluto e audace, talora minaccioso, fortissimo sempre.

Verso il tempo in cui lavorava nella Biblioteca Vaticana, poco prima del 1477, Melozzo dipinse la lunetta in Santa Maria sopra Minerva, sul sepolcro di Juan Diego de Coca, vescovo di Calahorra (fig. 12). Vi rappresentò il prelato, in ginocchio, davanti al proprio sarcofago, con le mani giunte e il capo invocante verso Cristo giudice, che lo benedice. Di qua e di là dall'aureola raggiante due angioli sembrano scop-

Fig. 11 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

piare nel suonar le tube apocalittiche: nella oscurità dell'arca marmorea pare che si sprigioni una forza arcana, che l'eco delle tube degli angioli fanciulli rintroni nella profondità delle tenebre. Per la prima volta il pittore abbandona la composizione geometrizzata di Piero: nelle chiome degli angioli mosse dal vento, nelle vesti rigonfie come sbattute dal turbine, nelle fettucce che serpeggian per l'aria, Melozzo si provò a rendere la furia dei nembi nel dì del giudizio universale. Lo spazio non gli permetteva di più; tuttavia qui pure il caratte-

rizzatore si studia di riassumere nella figura di Cristo i dolori e i martirî provati sulla terra: il torso scarno mostra le costole flagellate, le mani e i piedi ancora sanguinano per i chiodi che li trafissero sulla croce. La severa testa dell'eterno giudice china gli occhi gravi verso l'anima del prelato, ancora rivestita del corpo, supplice, in attesa del supremo giudizio.

Fig. 12 — Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva.
Melozzo: *Cristo giudice, adorato da Juan Diego de Coca.*
(Fotografia Anderson).

Molto maggiore spazio ebbe per esprimersi Melozzo ai Santi Apostoli, dove decorò l'abside rinnovata da Giuliano della Rovere.[1] Il pittore vi raffigurò l'*Ascensione*. Nel sommo,

[1] Corrado Ricci (*Melozzo da Forlì*, op. cit.) suppose che l'affresco che si trova nel Vaticano, rappresentante Sisto V che proclama dottore della chiesa San Bonaventura, abbia nel fondo l'abside decorata da Melozzo, distrutta nel 1711. Ma, ad evidenza, il pittore, che quell'affresco condusse, rappresentò semplicemente l'*Ascensione*, cioè il soggetto della decorazione dei Santi Apostoli, dove avvenne la proclamazione suddetta di Sisto V: gli bastò d'indicare il soggetto e, per il resto, si attenne al concetto generale della decorazione musiva delle antiche absidi romane. Tra i frammenti conservati di Melozzo e l'affresco vaticano non è possibile di trovare corrispondenza. E il movimento delle figure ci fa pensare a una disposizione differente da quella allineata degli Apostoli nella pittura

Cristo trionfatore si innalzava rombante negli spazî, tra il brulicar degli angioli in festa (fig. 13): e pareva che la volta

Fig. 13 — Roma, Palazzo del Quirinale.
Melozzo: Frammento dell'affresco dei Santi Apostoli. *Cristo ascendente ne' Cieli.*
(Fotografia Anderson).

accennata. Oltre ai pezzi esistenti dell'abside, si hanno notizie descrittive circa i *casamenti* che dovevano apparire nel piano, dietro la cerchia degli Apostoli, de' quali in quel lavoro non si ha alcuna traccia; e così pure si ha notizia di un gran fregio, neppure in esso accennato, nel quale era rappresentata la vendemmia, secondo le antiche tradizioni cristiane. Dice il Vasari: «in un fregio, tirato in prospettiva per ornamento di quell'opera sono alcune figure che colgono uve, ed una botte».

si aprisse e facesse largo all' Eterno. In giro, per i campi dell'aria, volavano gli angioli coi tamburi e i cimbali, col

Fig. 14 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco dell'abside dei Santi Apostoli. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

liuto e il mandolino, la ribeca e la viola. Toccava il tamburo l'angiolo con gli occhi nell'azzurro e i capelli ondeggianti tra le faville d'oro (fig. 14); appuntava lontano gli sguardi un altro angiolo dagli occhi cilestri, dalla fronte om-

Fig. 15 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

breggiata sotto l'ampia chioma (fig. 15); danzava un terzo nell'estasi col capo all'indietro preso da sacro furore (fig. 16);

Fig. 16 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

chinava un quarto amorosa la testa sulle corde del mandolino vibranti di letizia (fig. 17); un quinto, sospeso il gorgheggiar nel flauto, facevasi attento al levarsi alto de' suoni (fig. 18); un sesto, radioso come un figlio dell'aurora, coi capelli color

delle spiche, pareva carezzare dolcemente con l'arco la viola inneggiante alla luce e alla gloria (fig. 19). E sotto quei tro-

Fig. 17 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

vatori del cielo ecco gli apostoli sulla terra anelanti, con gli occhi fissi in alto, con le preghiere e i sospiri sulle labbra: e

pareva che i desiderî si elevassero dalla terra col loro Dio nello spazio infinito. Purtroppo l'abside fu guasta; e solo sui frammenti del Quirinale e della Sagrestia vaticana oggi possiamo ricostruirla idealmente. Limpido il colorito nei giovani, lionato

Fig. 18 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

nei vecchi, disegno largo nelle teste, capelli finemente condotti a tratti, tinte piatte negli abiti con vive lumeggiature; profondità d'espressione negli Apostoli dagli occhi intenti in alto, nobiltà negli angioli musicanti fiorenti di giovinezza. Melozzo che nella *Annunciazione* del Pantheon aveva tocche le forme della gentilezza, qui le svolse appieno. I lineamenti

divengono più regolari e più dolci negli angioli, dove beltà si schiara; e nell'aspetto soffuso di grazia, svelasi, per gli occhi

Fig. 19 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Angiolo musicante.*
(Fotografia Anderson).

estasiati, lo slancio del sentimento e la delicatezza di quei giovani usciti dalla reggia del cielo. Negli Apostoli, romana-

mente grandi, ora è espresso come un velo di tristezza, in quello ampiamente chiomato che sembra un antico duce d'Israele (fig. 20); ora lo smarrimento della vita nell'estasi, nell'altro giovane e mite signore (fig. 21); ora il basir del-

Fig. 20 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Testa di Apostolo.*
(Fotografia Anderson).

l'anima nel vecchio che spinge all'indietro il capo canuto (fig. 22); ora il grido che sta per erompere, nell'altro, pari ad angosciato eroe (fig. 23). Il Redentore piega il capo con i lunghi capelli pioventi sugli omeri, allarga le braccia, benedicendo con la destra piagata, tendendo la sinistra, pure tra-

fitta, per largir grazie alla terra. Par che voglia abbracciare coll'ampio gesto l'universo, mentre gli angioli, figli dell'aria, sono suscitati da quella forza a coorti intorno. Nei putti che

Fig. 21 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Testa di Apostolo.*
(Fotografia Anderson).

si stringono e si sospingono adoranti, beati (figg. 24-28) tra le nubi, è pure la potenza d'idealizzazione che già abbiamo veduto negli angioli musicanti e negli apostoli. Tra i putti che sembrano ricavati da statuine di gesso e che si ripetono

anche in due frammenti della Sagrestia vaticana, taluni graziosi, ispirati, precorron quelli del « Pittor delle Grazie ».

Col nobilitarsi della forma restano tuttavia alcune manche-

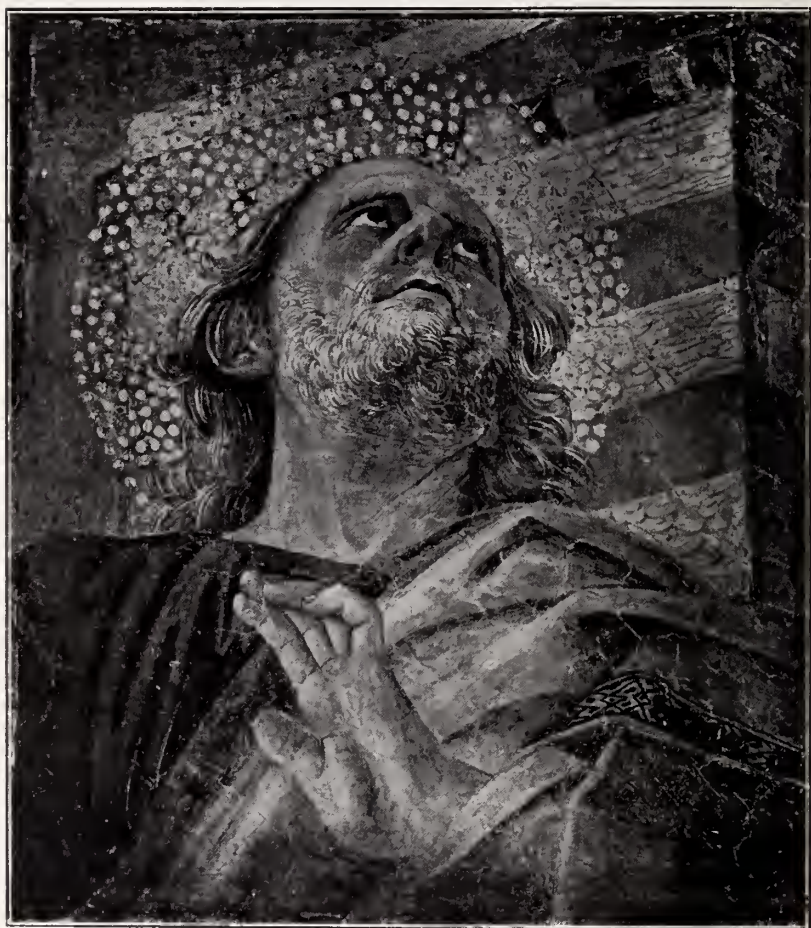



Fig. 22 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Testa di Apostolo.*
(Fotografia Anderson).

volezze ne' particolari, come nel disegno delle mani degli angioli musicanti, non corrispondenti sempre all'atto del suono, con dita grosse e tonde, col mignolo e l'indice ripiegati, il medio e l'anulare più ripiegati e inarcati. Nella distribuzione de' Che-

rubini attorno al Redentore si scorge qualche volta il ricorrere artificioso ai pochi modelli di plastica; specialmente in un putto dalla testa china, con le braccia conserte, che si ritrova più volte tra i cumuli delle nubi. Infine lo scorcio della

Fig. 23 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammento dell'affresco suddetto. *Testa di Apostolo.*
(Fotografia Anderson).

figura dell' Eterno ci dà l'idea del vacillare del corpo solenne; anche per la direzione differente della testa, del busto, delle gambe. Il corpo, così dislocato, pianta sui fermi giganteschi piedi; ma le troppo slargate gambe non mostran bene l'attacco al tronco e non lo reggono sicuro. Ad ogni modo nelle braccia aperte è così ben significato, con la potenza misericorde di

Fig. 24 e 25 — Roma, Sagrestia Vaticana.
Melozzo: Frammenti dell'abside dei Santi Apostoli. Gruppi di angioletti.
(Fotografia Anderson).

Dio, lo slancio all'Ascensione ne' cieli, che convien dimenticare le mancate prove del segno.

Eseguiti i lavori della Biblioteca Vaticana e dei Santi Apostoli, l'artista probabilmente si ridusse ad Urbino, chiamatovi

Fig. 26 — Roma, Palazzo del Quirinale.
Melozzo: Particolare del frammento d'affresco col *Cristo ascendente ne' Cieli*.
(Fotografia Anderson).

da Federigo da Montefeltro, e vi eseguì *il ritratto dell'adolescente Guidobaldo* (fig. 29), oggi nella Galleria Colonna, in Roma.[1]

[1] È stato già indicato il ritratto come quello del giovinetto Guidobaldo di Urbino. Si potrebbe ricordare, come indizi della identificazione, che nella galleria del Palazzo Ducale ad Urbino esiste un'antica copia del ritratto medesimo; che esso da Urbino per-

Quando qui si raccolsero verso la fine del 1481 il Perugino, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli per dipingere la Cappella Sistina, Melozzo, il *pittore papale*, non prese parte alla solenne decorazione. Ciascuno dei maestri aveva aiuti con sè per compiere presto il lavoro, secondo il volere del Pontefice. Melozzo non fu neppure tra essi, benchè

Fig. 27 — Roma, Palazzo del Quirinale.
Melozzo: Particolare del frammento d'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

l'aiuto del Perugino, Pier d'Antonio Dei, detto Bartolomeo della Gatta, ammirato della pittura dei Santi Apostoli, ne imitasse poi gli angioli musicanti nella sua *Assunzione* in San Domenico di Cortona. Il nostro pittore era, dunque, assente da

venne alla Galleria Colonna, come attesta il PUNGILEONI (*Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822, pagg. 44 e 73), e che, infine, la ricchezza del costume — il berretto con una gemma e una grossa perla e la collana d'oro a catenella — fa fede che il fanciullo appartenesse a grande famiglia.

Roma, per qualche gran causa, probabilmente perchè chiamato alla reggia dei Montefeltro, ove lo troviamo intento a ritrarre il quasi decenne figlio di Federigo, Guidobaldo.

Il ritrattino è visto di profilo, col grazioso berretto ornato di una gemma e di una grossa perla, posto sopra la gran chioma, cadente sulle sopracciglia e ravviata sul collo. Appena sulla

Fig. 28 — Roma, Palazzo del Quirinale.
Melozzo: Particolare del frammento d'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

guancia si staccano, ventilando, alcune ciocche per rompere la regolarità dell'acconciatura. I lineamenti del volto sono indicati con pochi tratti bene esprimenti la fanciullezza rubiconda e imperiosetta del figlio del duca Federigo; la sopraveste purpurea, vellutata, è segnata coi tratti rapidi del frescante; la collana d'oro è a tinte piatte.

Oltre il grazioso ritratto, Melozzo forse dipinse in Urbino altre opere a noi ignote. *Le Arti Liberali* [1] ed altre tavole, che pure portano traccia del suo influsso, furono eseguite prima degli anni che precedettero la fine del pontificato di Sisto IV, e cioè prima del ritorno di Melozzo ad Urbino.

Più tardi condusse altre due decorazioni, quella della *Cappella della Tesoreria* in Santa Maria di Loreto e l'altra della *Cappella di San Biagio* in Forlì. Ma se il suo spirito aleggia tra quelle opere, la forma non ne ha più il lievito animatore. Eseguita per ordine del cardinal Girolamo Basso, nipote di Sisto IV, [2] la *Cappella del Tesoro* (figg. 30-43) fu ammiratissima nel Cinquecento, da Sebastiano Serlio, [3] architetto, che la citava ad esempio del raro giudizio occorrente a dipingere nella sommità delle volte, e del lungo esercizio pur necessario per iscorciar le figure in modo che, se anche sulla volta sembrino cortissime o quasi mostruose, alla debita distanza si vedono allungate rappresentare il vivo con giusta proporzione. [4] Una ghirlanda di alate testine di cherubi sta nel sommo della cupola e, al disotto, entro gli otto spicchi, in cui si divide, calano gli angioli, con gli strumenti della passione del Redentore, e meditano i profeti, sulle ansate tabelle. Gli angioli non sono animati dalla gioia come quelli dell'abside ai Santi Apostoli, ma, impietositi, par che ripieghino le ali nell'alto della cupola. Il dolore avvolge le vaghe figure; e, sotto l'ultimo lembo delle loro vesti fluttuanti, ecco Isaia immerso nella meditazione, Geremia colpito come dal raggio di una visione, Abdia venerando, Ezechiele, Amos, Baruch, Zaccaria e David. È il concilio dei veggenti, ma non più distribuiti come nella liturgia data dall'Apocalisse; e non

---

[1] Parleremo in seguito delle « Arti liberali » e dei quadri con esse affini.

[2] Girolamo Basso della Rovere, vescovo di Recanati nel 1477, fu nel medesimo anno creato cardinale dallo zio Sisto IV, e, dopo essere stato nel 1502 vescovo suburbicario di Palestrina, e nel 1503 della Sabina, morì (secondo l'iscrizione in Santa Maria del Popolo, a Roma) nel 1507.

[3] Vedi Sebastiano Serlio, *Architectura*, Vicenza, 1618, lib. IV, c. 192 r. e v.

[4] La data degli affreschi è stata segnata dal Ricci (op. cit.) tra il 1485 e il 1486, senza però trovare il punto fisso per la determinazione.

più coi simboli delle lampade ardenti, del trono misterioso e dei mostri, come nei musaici medievali: il pensiero si ripiega

Fig. 29 — Roma, Galleria Colonna. Melozzo: *Ritratto di Guidobaldo.*
(Fotografia Anderson).

entro l'essere e scandaglia il mistero della Redenzione. I testimoni del Sagrificio del Dio avevano trovato forme sensibili e solenni; e su per la cupola, e su dalle pareti, ove dovevano

Fig. 30 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Affresco nella cupola.
(Fotografia Anderson).

svolgersi le scene della passione, echeggiava lamentosa la sacra elegia.

Ma la cupola lauretana può dirsi opera di Melozzo stesso?

Fig. 31 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Alinari).

No. Tutt'intorno alla chiave della volta ov'è lo stemma del cardinal Basso è una ghirlanda di foglie di rovere; poi si disegnano i trapezî delle otto facce, tutti corniciati, con dentro le

palmette particolari alla decorazione melozziana, cherubini e delfini affrontati. La sezione delle cornici delle otto facce

Fig. 32 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

è limitata da una corona di cherubi esialati. Questi richiamano sì gli altri di Melozzo intorno al Redentore assurgente

ne' cieli, ai Santi Apostoli, ma assomiglian loro come copia attenuata e schematica. La luce che si irradia in quelli dei

Fig. 33 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Alinari).

Santi Apostoli qui si affievolisce, l'espressione si raffredda nella ricerca materiale dell'imitazione del modello: qui abbiamo testine di putti, non di angioli. Gli stessi cherubini

derivati da cartoni di Melozzo, si trovano nell'arco dell'*Annunciazione* del Museo civico di Forlì, opera del Palmezzano,

Fig. 34 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Alinari).

discepolo di Melozzo, al quale va ascritta la ghirlanda angelica della cupola lauretana. Sotto di essa le cornici che incassano gli spicchi continuano, allargandosi di mano in mano; nello

specchio di ciascuno di essi è un angiolo che sembra appiccato e tenuto là da una grappa postagli sul dorso. Confron-

Fig. 35 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

tando l'angelo che tiene il ramo d'ulivo (fig. 32) con l'angelo che suona il liuto, nella Sagrestia Vaticana (fig. 17 cit.), en-

trambi rivolti circa allo stesso modo, si può comprendere come la forma melozziana si sia impietrita: mentre l'angelo col liuto, idealizzazione del Gabriele nell'affresco del Pantheon, è creatura inebriata d'armonia, quello di Loreto è una gra-

Fig. 36 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo. Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

ziosa figura fatta di chiaroscuro. Confrontando l'angelo della Vaticana coi capelli tirati sulla fronte (fig. 15 cit.), la grande chioma piumata fiammeggiante, con quello che, a Loreto, tiene nelle mani i flagelli e il sacco del tradimento (fig. 33) e con l'altro che porta nella destra la croce (fig. 34), vediamo che questi non han più la gran luce degli occhi, non han più le

Figg. 37 e 38 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolari dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

labbra parlanti. L'uno ha la chioma che forma come un berrettone di pelo, l'altro, pur dal tondo viso, ha i capelli come liste di cuoio. Tutti, con le braccia cadenti, le gambe penzoloni, e vesti aperte a ventaglio o come — non sopra corpi — panni sventolanti tra gli spicchi, sono traduzioni metodiche dei modelli di Melozzo, i quali, forse non perfetti essi medesimi per lo scorcio delle figure in movimento studiato su

Fig. 39 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

gessi, divennero poi nella esecuzione imperfettissimi. Gli angioli lauretani, tondeggianti nei volti, hanno rapporto pel modellatò coi più giovani de' Profeti nella cupola di San Biagio a Forlì, e sono quindi essi pure del Palmezzano.

Sull'impostatura della volta seggono patriarchi e profeti grandiosi ma senza la potenza espressiva di Melozzo. L'apostolo che a noi parve antico duce d'Israele (fig. 20 cit.), si può veder riflesso nel tipo di Geremia (fig. 41), che pure guarda obliquamente verso l'alto, ma senza intensità, senza slancio di

pensiero. Rimane una stampa di stucco della forma melozziana. L'altro vecchio apostolo a cui l'anima pareva basir negli occhi sospirosi (fig. 22 cit.), può confrontarsi col profeta Ezechiele (fig. 42) che deriva da lui, o da figura simile. La traduzione, eseguita con segni neri che solcano le carni, perduta la vigorosa costruzione, rimane superficiale, con quel poco barlume di vita rapito al maestro. Tutti quei profeti sono di Marco

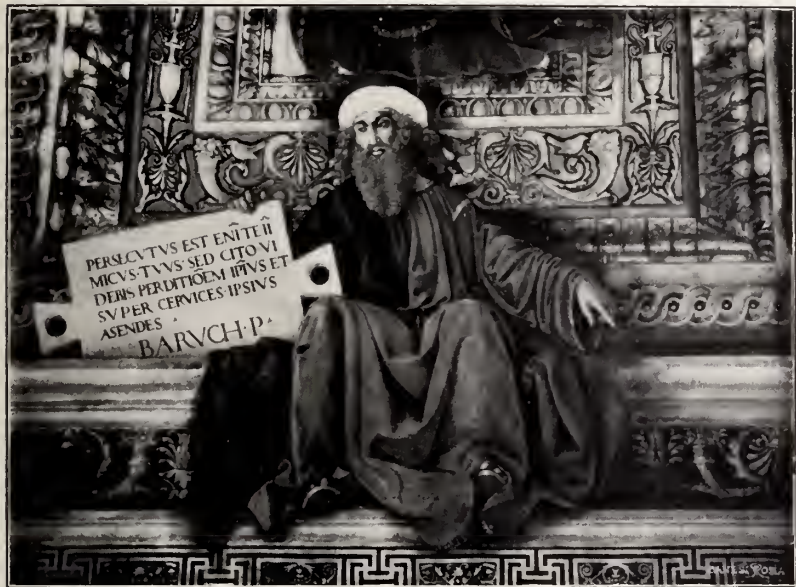



Fig. 40 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Palmezzano, coadiuvato da un compagno, altro seguace di Melozzo, forse quel Giovanni del Sega, cui abbiamo già accennato. Il confronto coi Profeti della Cupola di San Biagio a Forlì e con le figure di San Girolamo, dipinte a iosa da Marco Palmezzano, simili questi alle figure, calcate da uno stesso modello, di Isaia e di Abdia, ci confermano che Marco Palmezzano fu il principale esecutore dell'opera imaginata da Melozzo.

Nella parete della cappella è anche un solo grande affresco: l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (fig. 43): gli Apostoli sono

serî, nobilissimi, grandiosi; sono sapienti, filosofi; ma Melozzo che disegnò tutto, non eseguì l'affresco. La rappresentazione campeggia dietro un'arcata col sottarco a formelle con rosoni, simili a quelli che abbiam veduto nel gran quadro della Vaticana. Disegnando l'affresco ricordò il paese di Piero dominato dai grandi alberi; nel lontano, Roma, teatro della sua gloria. Il Palmezzano, esecutore, era troppo imprigionato dalle regole scolastiche per rendere pienamente la elevatezza morale, suggellata nel disegno. Quel suo modo di arrotondare uguagliava superficie e caratteri.

La mancanza degli altri affreschi nel campo delle arcate preparate a riceverli, fa supporre che la decorazione fosse interrotta. Comunque sia, il non trovarsi in tutta l'opera una pennellata di Melozzo ci fa pensare ch'essa sia stata eseguita mentre questi manteneva altrove qualche imprescindibile impegno, probabilmente nel 1493, quando dipingeva nella vicina Ancona il palazzo degli Anziani. E forse l'esistenza di un solo affresco nelle pareti significa che Melozzo, sorpreso da morte, non continuò a fornire i cartoni a Marco Palmezzano il quale, com'è stato detto, si deve dunque considerare autore dell' intera decorazione. In tutte le figure della cappella, per la volta e nella parete, è il suo arrotondamento delle forme, la secchezza de' contorni nerastri, la materialità ne' particolari, i capelli come a manipoli di stoppa o a grossi riccioloni, le sue mani informi, le sue vesti ampie e vuote dalle pieghe con addentramenti scuri che bucano, solcano, tagliano i corpi; nessuna più delle forme squadrate geometriche del forte prospettico: una tecnica superficiale elementare in contrasto con la nobiltà dell'invenzione. [1]

---

[1] Che Melozzo sia stato l'inventore e il disegnatore della decorazione può credersi anche sul fondamento di documenti del secondo decennio del Cinquecento, ne' quali, alludendosi alla cappella, è scritto: *Cappella de Melozzo*, e, una volta, anche: *Cappella que dicitur la Cappella de Melozzo*. Bastava certo la gran fama del pittore di Sisto IV per dare il suo nome alla cappella lauretana, anche se egli solo ne ricevette l'allogazione e ne ideò la maravigliosa composizione. Per i documenti, vedi PIETRO GIANNUIZZI, *Documenti inediti sulla basilica lauretana*, in *Archivio storico dell'arte*, anno I (1888), pagg. 273-276, 364-369, 415-424.

Figg. 41 e 42 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolari dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Poco dopo il disegno della decorazione lauretana, Melozzo dovette determinare quello della volta nella *cappella Feo* in

Fig. 43 — Loreto, Cappella del Tesoro.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: *L'Entrata di Cristo in Gerusalemme.*
(Fotografia Anderson).

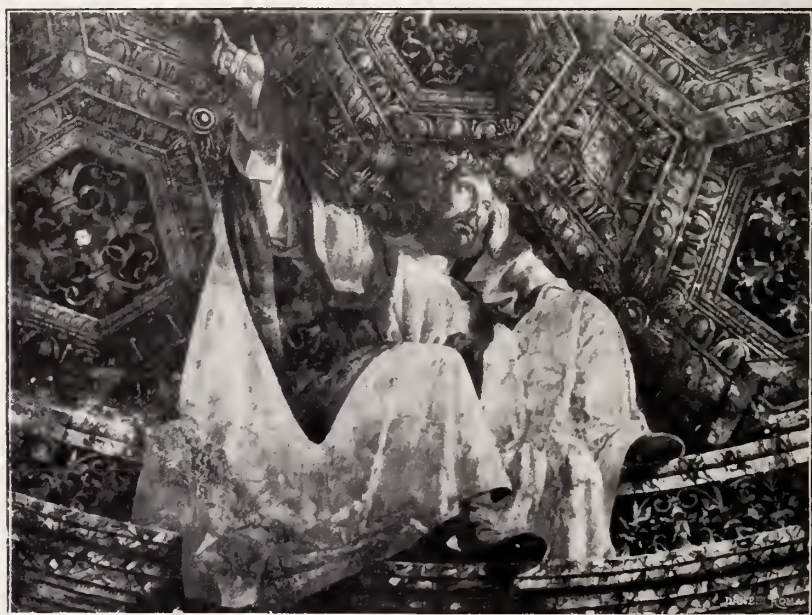
San Biagio di Forlì (figg. 44-52). Quella volta può considerarsi una riduzione a termini minori dell'altra di Loreto. Nel

mezzo lo stemma dei Feo, inscritto in una corona di foglie di quercia, concentrica con la prossima ghirlanda di teste alate

Fig. 44 — Forlì, Chiesa di San Biagio. Cupoletta nella Cappella Feo. Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Affresco della volta. (Fotografia Anderson).

di cherubini, identici o quasi a quelli della cappella del Tesoro. Dalla ghirlanda al limite circolare della volta, lo spazio è occupato da cerchie di esagoni di grandezza via via maggiore,

Fig. 45 e 46 — Forlì, Chiesa di San Biagio.
Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolari dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Figg. 47 e 48 — Forlì, Chiesa di San Biagio.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolari dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Figg. 49 e 50 — Forlì, Chiesa di San Biagio.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolari dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

incorniciate da ovuli, da fuseruole, da gole diritte, e intercalate da losanghe pure man mano crescenti verso la circonferenza. Sulla breve impostatura della volta, retta da pennacchi adorni di putti ignudi che tengono fettucce (quali rivedremo dritti sulle ginocchia delle Madonne del Palmezzano), si assidono, come a Loreto, otto profeti, parecchi coi turbanti alla

Fig. 51 — Forlì, Chiesa di San Biagio.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

orientale: i giovani — lo abbiamo già detto — hanno la rotondità consueta de' volti del Palmezzano; i vecchi, i lineamenti tormentati dal pittore che si provava a rendere la espressione intensa del modello magistrale. Tra i vecchi si rivede in una ultima trasformazione il canuto veglio della Sagrestia vaticana senza l'impeto sublime; ma in tutti si nota un progresso nel chiaroscurare, nella costruzione più determinata dell'ossatura delle teste. E il progresso si manifesta anche nella lunetta col *Miracolo di San Domenico della Calzada* (fig. 53), assegnato

dalla leggenda a San Giacomo, patrono del Feo, committente dei dipinti.[1] Nonostante la rotondità de' volti giovanili, e la lisciatura di stucco in ogni faccia, il Palmezzano seppe eseguire una composizione che va considerata, insieme con l'*Annunciazione* del Museo forlivese, quanto di meglio ha prodotto il seguace di Melozzo. Questi, tuttavia, non può aver forniti i

Fig. 52 — Forlì, Chiesa di San Biagio.
Marco Palmezzano su disegno di Melozzo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

modelli della lunetta dove, ne' raggruppamenti a coppie, la composizione perde ogni unità ed ogni efficacia. Che il Palmezzano dimostri nella lunetta reminiscenze del maestro, morto forse da breve tempo, si può riconoscere in qualche lineamento di alcuna figura: su quelle forme picciolette e inaridite non batte l'ala del genio!

Sulla parete, sopra la quale disegnasi la lunetta, gli affre-

---

[1] L'iconografia della leggenda è stata compiutamente studiata da Corrado Ricci (vedi *L'Arte*, Roma, 1911).

schi, rappresentanti il *Martirio di San Giacomo*, dai colori annacquati, sono di un periodo più tardo, forse del 1505,[1] come ci parve di leggere in un'iscrizione semiabrasa. Sarebbero così stati eseguiti questi ultimi affreschi posteriormente alla volta e alla lunetta.

Questa compiuta, la decorazione forse fu sospesa per la

Fig. 53 — Forlì, Chiesa di San Biagio. Lunetta.
Marco Palmezzano: *Miracolo di San Domenico della Calzada.*
(Fotografia Alinari).

partenza di Giacomo Feo da Forlì, avvenuta nel 1495, nove mesi dopo la morte di Melozzo.

Unica pittura di Melozzo in Forlì è l'insegna di una farmacia, ora nel Museo civico forlivese: *Il Pestapepe* (fig. 54). L'atletico facchino di farmacia piomba il pestello sul mortaio

[1] La data del 1505 fu anche letta dal Reggiani, il quale dapprima, nel 1830 circa, riportò nei *disegni* e nei *lucidi* della cappella Feo (ora nella Biblioteca civica di Forlì) la data, accolta poi dal Cavalcaselle del MCCCCLXXXV. Ma nel 1834 dichiarò in una *rettifica* (pure in quella biblioteca) che « riscontrato meglio il cartellino » vi si trovavano diversi C seguiti da un V. E il Casali, nel suo opuscolo su *Marco Palmezzano*, pubblicato nel 1844 a Forlì, conferma la lettura dell'anno 1505 nel cartellino medesimo.

con uno sforzo proprio di un Ercole che precipiti Anteo. L'azione per lo stringer dei denti bene espressa nel volto, e per le gambe allargate bene resa nella persona, ha l'eccesso particolare alle insegne che debbono richiamare l'attenzione del pubblico. Nell'oscuro vano d'una porta, la pollaiuolesca immagine campeggia segnata da un tratto ferreo, potente per l'effetto prospettico.

Oltre al *Pestapepe*, nessuna opera autentica è in Forlì. Nell'*Annunciazione* del Museo è evidente la fattura di Marco Palmezzano, come nella volta di San Biagio si possono appena scorgere i modelli che Palmezzano ebbe dal maestro.

Non poteva imitarsi l'arte profondamente individuale di Melozzo. Rimase bensì nel fondo, nell'anima dell'arte italiana; e vive a Roma con quella dei fattori del moderno rinnovamento, e vive a Forlì dove, in giorni di tirannia, di contrasti di fazioni, di ferocie, Melozzo trovò entusiasmi per l'ideale della bellezza gentile e gagliarda. Tra le scene di sangue e gl'incendî, che arrossano la storia della città sua natale, la figura di Melozzo si eleva come quella de' suoi apostoli, dei suoi patriarchi, de' suoi profeti, grandi, solenni, possenti di corpo e di anima.[1]

---

[1] Catalogo delle opere qui non ricordate, attribuite a Melozzo: CESENA, Museo Civico: *Ritratto di Filasio Roverella*, arcivescovo di Ravenna (attribuzione senza fondamento); FAENZA, Museo Civico: *Cristo sul sarcofago tra Maria e Giovanni*. (La tempera ha perduto quasi del tutto il colore e non mostra quasi più che i contorni de' lineamenti e i segni sottostanti agl'intonachi, nella parte che può considerarsi originale o non rinnovata in antico. Questa parte tuttavia richiama piuttosto forme di scuola padovana); FIRENZE, Galleria degli Uffizî: due sportelli con *Gabriele* nell'uno e l'*Annunciata* nell'altro, aventi nel rovescio il frammento di *due Santi*, visti dal mezzo in giù (troppo guasti da ritocchi, troppo modernizzate le figure dell'Annunciazione, che dovettero aver perduto molto del colore primitivo. Oggi appena nel loro schema lasciano intravedere qualcosa di melozziano, non le sue grandiose proporzioni, non i suoi procedimenti tecnici. Questi invece con più ragione si potrebbero vedere nei due frammenti a tergo delle tavole); LONDRA, British Museum, proveniente dalla Collezione Malcolm: *Studio di una testa di Apostolo* a matita, con punteggiature di spillo per lo spolvero. (Disegno originale del maestro, non corrispondente però ad alcuno degli Apostoli conservati nella Sagrestia Vaticana); ROMA, Grotte Vaticane: frammenti di un *San Pietro* e della *Madonna detta delle Gravide* (entrambi guasti e rifatti; tuttavia la Madonna, specie per la forma della mano destra, potrebbe credersi il frammento quasi distrutto di un'opera di Melozzo, esistente in San Pietro); ID., Palazzo Vaticano: frammenti di *affreschi* in due lunette dell'appartamento detto della Floreria, coi Santi Girolamo e Gregorio (tanto questi frammenti, quanto gli altri decorativi della Floreria lasciano supporre che insieme con Melozzo ed Anto-

Fig. 54 — Forlì, Pinacoteca Civica. Melozzo: *Il Pestapepe.*
(Fotografia Anderson).

* * *

Il seguace di Melozzo più ligio ai suoi dettami fu l'esecutore degli affreschi di Loreto e di San Biagio: Marco Palmezzano,[1] il quale visse fino a tarda età, come ci attesta una scritta sulla cornice del suo ritratto, con la data del 1536, esistente nel Museo civico di Forlì, nella quale è detto ottantenne.[2] Questa notizia farebbe supporre che Marco Palmezzano cominciasse ad assistere Melozzo ne' suoi ultimi lavori a Roma, e lo seguisse poi tanto fedelmente che Luca Pacioli[3] li indicò entrambi uniti a Forlì nel lavoro, con queste parole scritte nel 1494: « In Forlì Melozzo col suo caro alievo Marco Palmegiano, sempre con libella e circino lor opere proportionando, a perfectione mirabile conducono ». E della riconoscenza del Palmezzano verso il maestro si ha la prova nella tavola della chiesa di San Francesco di Matelica (a. 1501) e nell'altra del Museo di Forlì, rappresentante Sant'Antonio abate tra i Santi Giovan Battista e Sebastiano, entrambe recanti la scrittta: *Marcus de Melotius*. Alcuni dipinti, creduti di Marco Palmezzano, anteriori al 1490, non sono di lui, che fino a quel tempo dovètte principalmente lavorare come garzone tradut-

---

niazzo vi lavorassero altri artisti, che solo quando siano fatte ricerche sotto lo scialbo delle pareti dell'appartamento, potranno forse essere in qualche modo determinati. Nelle due lunette, specialmente per l'incorniciatura dei parapetti de' Santi, noi vediamo forme derivate da Piero della Francesca, non identificabili con quelle usate nè da Melozzo, nè da Antoniazzo).

Non teniamo conto in questo catalogo di altre opere che nel corso di questo volume saranno assegnate ad altri pittori.

[1] Bibliografia su Marco Palmezzano: Carlo Astolfi, in *Rivista Marchigiana illustrata*, Roma, 1906, n. 10; Enrico Brunelli, *Un'opera inedita del Palmezzano*, in *L'Arte*, XI (1898); Egidio Calzini, *Marco Palmezzano*, in *Archivio storico dell'Arte*, VII (Roma, 1884); Id., *Un quadro di Marco Palmezzano a Monaco di Baviera*, in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì*, I (Forlì, 1895); Id., *Marco Palmezzano e le sue opere* (Ascoli Piceno, 1904); Giovanni Casati, *Intorno a Marco Palmezzano* (Forlì, 1844); C. Jocelyn Ffoulkes, *Un quadro di Marco Palmezzano in una collezione privata inglese*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1907.

[2] Il ritratto stette presso al sepolcro del Palmezzano nella chiesa di San Domenico di Forlì e là fu veduto dal Bonoli, *Istorie della città di Forlì* (Forlì, 1661). Ne discorse il Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca comunale di Forlì* (Forlì, 1874) e il Ricci, *Per la storia della pittura forlivese*, in *L'Arte*, 1911.

[3] *Summa de arithmetica geometria* (Toscolano, 1494), c. 2 r.

tore dei disegni del maestro. La tavola di Brera con la data del MCCCCLXXXI ha il cartellino apocrifo ed è opera di anonimo pittore forse di Ravenna, da cui provenne il quadro di Brera.[1] Un altro quadro attribuitogli dal Thode,[2] nella Kunsthalle di Karlsruhe, con la data del 1471, ha pure falso il cartello; e la *Madonna col Bambino e San Giovanni* del Museo di Padova, indicata tra le prime opere del Palmezzano,[3] è ridipinta. Tutto lascia credere che l'adepto di Melozzo fino circa al 1490 quasi mai esercitasse la pittura da solo. Dal 1492 in poi troveremo saggi continui delle sue fatiche, sino a che ripeterà convenzionalmente le sue Madonne, il Cristo che porta la Croce tra manigoldi — esempio quello della pinacoteca civica forlivese (fig. 55), — San Girolamo penitente, ecc.

Morto Melozzo, di quando in quando pare che, rivedendo cartoni del maestro, egli si provi a cercare quell'amplificazione della forma quattrocentesca suggeritagli da lui; ma lo squadro delle figure a lui naturale era meschino, cosicchè ricadeva poi nelle grette sue forme. Presso la fonte della luce egli la riverbera, benchè pallidamente; con lo spegnersi dei raggi animatori a poco a poco scolora, illanguidisce, gli vien meno con la luce il calore e la vita. Nella *Incoronazione* di Brera del Palmezzano (fig. 56) si rivede, anche sotto la lisciatura, la testa dell'*Annunciata* nel Pantheon, di Melozzo, e negli angioli musicanti, di qua e di là dal trono, nonostante le loro forme infralite, si riconoscono i tipi melozziani con l'ampia chioma spiovente, così come nella *Natività* del 1492, della stessa Galleria, essi ricompaiono ne' campi dell'aria. Nella *Annunciazione* del Museo di Forlì (fig. 57), compiuta nei primi anni dell'ultimo decennio del Quattrocento, la Vergine si è arrotondata e poco più serba del nobile esemplare; ma l'Arcangelo Gabriele e i

---

[1] Il Calzini, op. cit., non dubitò dell'autenticità della firma del quadro, rappresentante la *Vergine in trono tra i Santi Giobbe e Gottardo*.

[2] Vedi Henry Thode, *Opere di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania*, in *Archivio storico dell'Arte*, III, pag. 251.

[3] Vedi Calzini, op. cit.

cherubini, che formano corona nell'alto — da lui ripetuti anche intorno all'Eterno nell'ancona della *Concezione* in San Mercuriale a Forlì (fig. 58) — sono ancora una tarda filiazione delle alte creature dei Santi Apostoli a Roma.

Il più antico dipinto del Palmezzano è, con tutta probabilità, quello che più ritrae dall'opera di Melozzo in Roma:

Fig. 55 — Forlì, Pinacoteca Civica. Marco Palmezzano: *Cristo che porta la Croce.* (Fotografia Alinari).

quindi l'*Incoronazione* (fig. 56 cit.) di Brera, a Milano, nella quale, oltre agli accenni premessi, nel Redentore mantiene il tipo di quello del Monumento Coca a Roma. Nella tavola non si nota quel rigonfiamento delle forme o quel tondeggiare di esse che il pittore manifestò nel frescare a Loreto e a San Biagio di Forlì. Accurata, semplice, rigorosamente simmetrica, l'*Incoronazione* è la sola opera del Palmezzano che lo mostri a noi probabilmente nella penultima decade del Quattrocento, cioè in un tempo anteriore alla data di quegli affreschi.

Su per giù contemporanea ad essi fu invece l'*Annunciata* del Museo di Forlì (fig. 57 cit.), ch'è stata ascritta allo stesso

Fig. 56 — Milano, Galleria di Brera. Marco Palmezzano: *L'Incoronazione*. (Fotografia Alinari).

Melozzo. La Madonna ha i tratti degli angioli cogli strumenti della Passione nella cupola lauretana; i cherubini nell'alto sem-

brano un frammento della ghirlanda di testine alate nella sommità di quella cupola; l'Arcangelo Gabriele ha pure degli angioli della Passione le fattezze del viso; ma qui l'artista, meglio ancora che a Loreto, ispirandosi ai modelli del maestro e dando un lieve sbattimento di luce e d'ombra al volto angelico, ottenne il massimo de' suoi ideali: potere star quasi al fianco del suo maestro. Ma nell'appuntar del braccio dell'Arcangelo, come nel drizzarsi delle dita della destra della Vergine si può intravedere Palmezzano impacciato, che di frequente fa tender l'indice alle figure per dar loro col gesto un qualche significato. L'augusta semplicità dell'*Annunciazione* del Pantheon vien meno in quest'opera: la Vergine si adorna di ricche vesti con orlatura gemmata, e così l'Arcangelo, con la bianca tunica e l'ampio manto. Davanti alla Vergine sta un leggio posto su di un treppiede con sopra un libro aperto; e la Vergine par che invece di rivolgersi all'Arcangelo sia sorpresa alla lettura delle sacre pagine. Lo sfondo, con rupi elevate a sinistra, rompe l'equilibrio della scena.

La *Madonna in trono con quattro Santi* della Galleria di Brera (fig. 59), è del 1493, e nella Santa Maria Maddalena richiama l'aspetto dell'Annunciata descritta. Anche qui il pittore rompe le linee generali col fondo, erto a sinistra per certe rupi piramidali, chiuso nel mezzo dalla vetta di un monte che s'incurva sullo schienale di un trono.

Per la poca abilità di fare indietreggiare i piani, Marco Palmezzano non trova ancora l'equilibrio nel quadro del 1497, nella Galleria di Faenza (fig. 60), con la veduta di Castel Sant'Angelo nel fondo a sinistra, molto più elevato del paese di destra. Ma qui la personalità artistica del Palmezzano comincia a manifestarsi, staccandosi, per quanto è possibile, da quella del maestro. Quantunque nel San Giacomo leggente egli cerchi ancora la maestà de' suoi esemplari, e nella testa del San Michele la nobiltà degli angioli musicanti della Sagrestia vaticana, tuttavia notiamo come quella testa appiccicata al corpo corazzato, sia fuor di posto e che, invece sua, Melozzo avrebbe

Fig. 57 — Forlì, Pinacoteca Civica. Marco Palmezzano: *Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).

saputo esprimere l'impeto del vindice Arcangelo. La Madonna dalla testa tonda, con occhi sgranati, tiene sulle ginocchia il

Fig. 58 — Forlì, Chiesa di San Mercuriale. Marco Palmezzano: *La Concezione.* (Fotografia Alinari).

Bambino dalla grossa testa, dall'espressione sempre più ottusa. Si giunge al *Sant'Antonio abate in trono, coi Santi Giovanni Battista e Sebastiano ai lati* (fig. 61), nella Pinacoteca di Forlì.

San Sebastiano ritiene ancora degli esemplari di cui il pittore dovè trovar cartoni anche nella guardaroba del maestro;[1] il Battista pure, per alcuna simiglianza con quello di Brera,

Fig. 59 — Milano, Galleria di Brera. Marco Palmezzano: *Madonna e Santi.* (Fotografia Alinari).

nell'ancona del 1493, mostra derivare da un disegno di Melozzo; e anzi questo della Pinacoteca di Forlì ha più sensibile l'impronta della derivazione, nella testa largamente chiomata, non

[1] Vedi Alipio Alipi, op. cit., dove, nell'inventario pubblicato, si nomina il cartone di un San Sebastiano.

Fig. 60 — Faenza, Pinacoteca Civica.
Marco Palmezzano: Ancona d'altare. *Madonna coi Santi Michele e Giacomo*; nella lunetta: *L'Eterno Padre* — (Fotografia Alinari).

appiccata al collo e contrastante al movimento del corpo come quella del Battista di Brera. Il Sant'Antonio abate sul trono, quantunque si squilibri per il movimento del manto, che scende

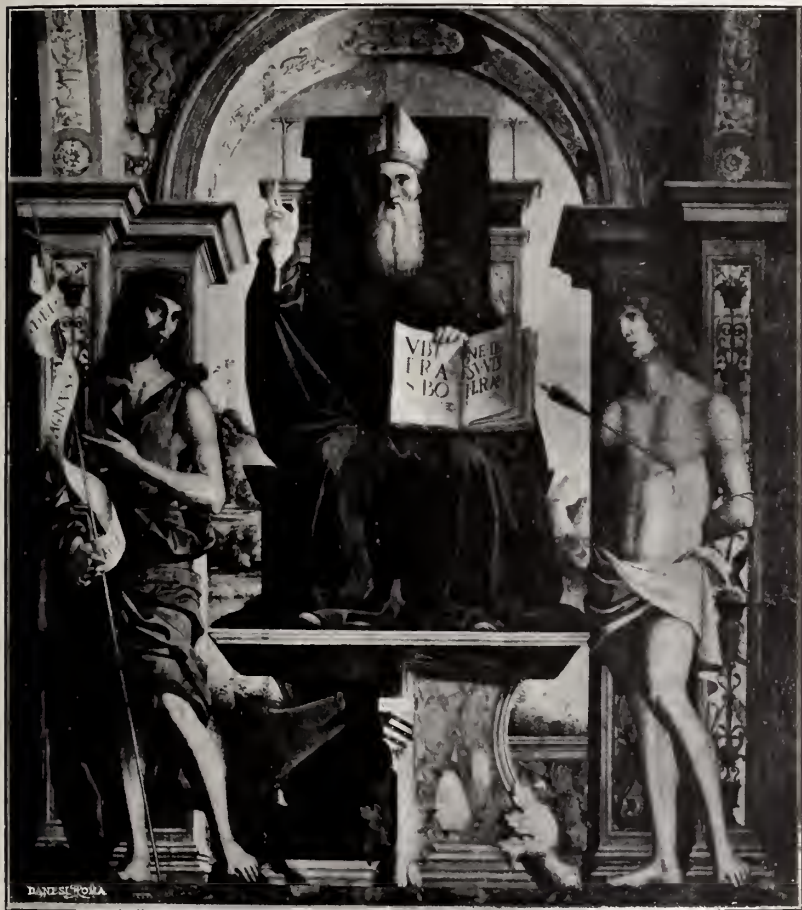



Fig. 61 — Forlì, Pinacoteca civica.
Marco Palmezzano: *Sant'Antonio Abate coi Santi Giovanni Battista e Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

a piegoni arcuati dalla destra benedicente, può in qualche modo rammentare *San Marco papa*, anche per il cadere trapezoidale delle pieghe sull' innalzato trono.

Nel 1501, eseguendo l'*ancona di San Francesco*, a Matelica, il Palmezzano ripete nella Vergine quella indicata nel Museo

di Faenza, la quale si ritroverà poi in tante altre opere, come nella *Madonna* della Galleria di Bologna (fig. 62); continua a

Fig. 62 — Bologna, Pinacoteca. Marco Palmezzano: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Alinari).

disegnare il solito suo fondo sbilanciato, e nella Santa Caterina, curiosa e volgaruccia, a destra del trono, vedesi ridotta la

figura muliebre, derivata da Melozzo, della grande ancona nel Museo di Forlì o la Maddalena dell'ancona di Brera.

Qualche anno di poi, quando nel 1505 all'incirca dipinse per la Cattedrale di Forlì la *Comunione degli Apostoli* (fig. 63), ora nel Museo forlivese, nel grandioso aspetto degli Apostoli, richiamò la composizione di Melozzo della *Entrata in Gerusalemme*, nella Cappella del Tesoro a Loreto; tuttavia cadendo in monotonie, nell'allinear figure simili ginocchioni e togliendo molto all'effetto generale col mettere i personaggi nel primo piano sul lato inferiore della tavola, davanti all'edificio, che avrebbe dovuto contenerli.

In quell'anno stesso, 1505, quando dipingeva con espressione inanimata Cristo comunicante gli Apostoli, coloriva altresì una nuova *Annunciazione* (fig. 64), pure nella Galleria di Forlì, dove la Vergine, intorpidita, assonnata, ha le gravi palpebre sporgenti per speciale forza di lumeggiatura; e l'Arcangelo s'è lisciato ed ha perduto il candore del fanciullo, il gaudio dell'araldo di Dio, di cui ci apparve animato nell'*Annunciazione* precedente, del medesimo Museo. Qui il fondo è anche più irregolarmente bucato di quanto si veda in quel quadro; e i cherubini alati, nel sommo, non più formano festone: tutto più freddo e stanco. Lungo le pilastrate Marco mette candelabre policrome, invece di quelle monocromate, romanamente forti, di Melozzo.

Cinque anni dopo, eccoci alla tavola della Galleria vaticana (fig. 65), col San Giovanni che ha perduto l'ampia chioma e col San Girolamo piagnucolante, in cui Abdia e Isaia di Loreto, disseccandosi, si son trasfigurati. Perfino le vesti, che formarono prima come una larga base sul suolo, si stringono ai corpi, cominciano a scarseggiare.

Nel 1513 il Palmezzano eseguì l'ancona di Monaco di Baviera, la *Vergine in trono e quattro Santi ai lati*. Per il modo con cui son costruiti il trono e il baldacchino si può ascrivere circa a quell'anno l'ancona in San Mercuriale a Forlì, la *Madonna in trono, fiancheggiata da due sante martiri* (fig. 66).

Posteriore di qualche anno è il trittico della chiesa forlivese di San Biagio, la *Madonna nel mezzo adorata da una famiglia e con due Santi per ogni lato* (fig. 67).

È il momento in cui l'artista, trovandosi come in mezzo

Fig. 63 — Forlì, Pinacoteca Civica. Marco Palmezzano: *La Comunione degli Apostoli.* (Fotografia Alinari).

al dilagar delle forme di Francesco Raibolini, detto il Francia, si arrende alla maniera bolognese e si studia di mettersi alla pari dei numerosi seguaci di quel maestro. La *Crocefissione* (fig. 68) della Galleria degli Uffizî, nelle due Marie a sinistra, presenta questo influsso ricevuto in tarda età.

Una volta Marco s'ispirò anche alla cimasa, della bottega di Giambellino, posta sulla grande pala d'altare, da questi ese-

Fig. 64 — Forlì, Pinacoteca Civica. Marco Palmezzano: *Annunciazione*. (Fotografia Anderson).

guita a Pesaro. Mettendo a riscontro quella cimasa, ora nella Galleria Vaticana, col *Cristo deposto dalla Croce, tra Nico-*

Fig. 65 — Roma, Galleria Vaticana. Marco Palmezzano: *Madonna e Santi.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 66 — Forlì, Chiesa di San Mercuriale. Marco Palmezzano: *Madonna fra due Sante.* (Fotografia Alinari).

demo, Giuseppe d'Arimatea e Maddalena, nel Museo civico di Vicenza, si può vedere come le forti creazioni di Giambellino diventassero grosse nel Palmezzano che dipingeva quel quadro a ottantun anno, cioè nell'anno precedente la morte.

Dopo quasi settant'anni che Giambellino aveva dato il capolavoro della sua giovinezza, creando figure solennissime,

Fig. 67 — Forlì, Chiesa di San Biagio. Marco Palmezzano: Trittico. (Fotografia Alinari).

il Palmezzano guarda indietro verso l'antico maestro nella gloria, più vivo di lui, ancora giovane rispetto a lui, decrepito ne' tempi nuovi. Le convenzioni avevano presto impicciato, stretto, legato lo scolaro del grande forlivese.

Era rimasto nella mente del Palmezzano il grande arcone che Melozzo segnò — come all'imboccatura del palcoscenico, nell'affresco coll'*Inaugurazione della Biblioteca Vaticana* — come il vano di un intercolunnio di un grande loggiato, che lasciava vedere in fondo l'entrata di Cristo in Gerusalemme, nella

Basilica di Loreto. Il Palmezzano, per sfuggire difficoltà prospettiche, ricerche di effetti digradanti nel piano, pose gene-

Fig. 68 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Marco Palmezzano: *La Crocefissione*. (Fotografia Anderson).

ralmente le sue figure davanti al corpo degli edificî; e talvolta esse si appoggiano, si puntellano sui pilastri e sulle colonne laterali. Dal 1505, anno che sembra segnare un punto fermo nella migliore attività dell'artista, l'arcone diviene come

l' inquadratura delle composizioni. Così nella tavola coi *Santi Antonio Abate, Sebastiano e Giovanni Battista*, della Pinacoteca di Forlì, l'arcone si disegna sull'alto trono del santo abate, mentre gli altri due Santi spiccano sui pilastri che reggono l'arco medesimo. Anche nel quadro della Galleria Vaticana la Madonna troneggia in alto; e sopra formano padiglione al gruppo divino le arcate d'una vôlta; i due Santi nel piano, a destra e a sinistra coprono con la loro figura le linee de' pilastri su cui si imposta la vôlta a crociera. Le arcate si raddoppiano, si moltiplicano, s' intrecciano, divengono più tardi le vôlte che si stendono sul capo e dietro delle sacre rappresentazioni: esempio l'altra tavola con la *Madonna e sei santi* della Pinacoteca Vaticana (fig. 69). Così architettava Marco Palmezzano, senza dare respiro alle figure, piantate in sul limitare degli edificî che chiudono il fondo, come sul proscenio, davanti al sipario.

Quando, di tra le arcate, si intravede il paese, non ha lontananze; vi sono le rupi laterali, con sottili arbusti, quali vedemmo nel *San Sebastiano* di Melozzo nella Galleria Nazionale di Roma, ma esse sembrano poggiar sui pilastri delle architetture; e i piani, chiusi da brulle montagne, tra le rupi, giallognoli, freddi, non digradanti, mostrano la mancanza di un vivo senso della natura.

Le figure sono sempre uguali, monotone, più larghe o men larghe, sempre dall'espressione monacale devota, spesso piena d'uggia. Perfino i ritratti, esempio quello del Museo Correr supposto di Cesare Borgia (fig. 70), si riducono a mascherette. Il colore, fine e smaltato dapprima, diviene di una gamma bassa, lignea nelle carni, inadorno di ricchezza.

L'espansione delle forme di Melozzo, precursore del Cinquecento, non fu compresa da Marco Palmezzano, che le ridusse entro limitazioni quattrocentesche; e, come un quattrocentista ritardatario il seguace s'inoltra nel tempo senz'accorgersi del trionfar de' genî, allo schiudersi del secolo XVI. Quando nel 1537, a ottantun anno, dipinse la seconda pala d'altare

Fig. 69 — Roma, Galleria Vaticana. Marco Palmezzano: *Madonna e sei Santi.*
(Fotografia Anderson).

della Pinacoteca Vaticana, non fece che complicare il numero de' santi che si affastellano sul limitare del tiburio, entro cui si eleva, sul trono, la Vergine. E là le reminiscenze di Melozzo si mescolano con quelle di Francesco Francia in un effetto intorbidato. Chiuse così la sua vita operosa il modesto continuatore di Melozzo. [1]

---

[1] Elenco delle opere di Marco Palmezzano non indicate nel testo: Bergamo, Galleria Lochis: *Circoncisione*; Berlino, Friedrich-Museum: *Natività*; Id., id., *Cristo che si mostra coi segni della passione*; Id., id., *Madonna col Bambino in trono fra due Santi*; Id., id., mezza figura di *Redentore che porta la Croce* (imitazione da Gianfrancesco de' Maineri); Brescia, Galleria Martinengo: *Cristo che porta la croce*; Bulciago, chiesa: *Madonna e Santi* (indicata così dal Berenson, ma l'ancona è quella con cartellino apocrifo, che ricorda Palmezzano, e con la data del 1481, oggi a Brera e qui da noi ricordata come opera di maestro romagnolo. La somiglianza del Santo Vescovo, con quello dell'ancona di Francesco Zaganelli detto il Cotignola, esistente pure a Brera, ci persuade che a Bulciago dove il quadro emigrò da Ravenna, il Santo Vescovo prendesse il nome di Gottardo, ignoto alla chiesa ravennate); Brisighella, chiesa dei Minori Osservanti: *Madonna degli Angioli* (1520); Casate Nuovo, chiesa: ancona; Castrocaro, chiesa: *Vergine e i Santi Agostino ed Antonio*; Dijon, Pinacoteca, n. 32: *Madonna e Santi*; Faenza, Collezione Ferniani: *Madonna e Santi*; Id., Pinacoteca civica: *Cristo che porta la croce*; Id., id.: *Tobia e l'Arcangelo, Sant'Agostino, San Domenico* (frammenti di quadro già in Cesena, del 1537); Id., id.: *Sant'Antonio abate* (forse frammento del quadro indicato); Firenze, Collezione già del conte Campi a Forlì, ora Zanetti: *Sacra Famiglia*; Id., Collezione del marchese Luigi Paolucci: *Sacra Famiglia*; Forlì, Pinacoteca civica, n. 125: *Sant'Elena* (1516); Id., id., n. 117, affresco: *Crocifissione* (opera di un peruginesco); Id., id., n. 121: *Padre Eterno* (non del Palmezzano); Id., id., n. 143: *Madonna* (probabile opera del Carrari); Id., id., n. 115: *Madonna col Bambino e San Giovannino*; Id., id.: *Autoritratto*; Id., id., n. 111: *Circoncisione*; Id., id., n. 112: *Fuga in Egitto* (questo quadretto e l'antecedente sono parti di predella); Id., id., n. 123: *Sacra Famiglia*; Id. id., n. 124: *Madonna col Bambino e i Santi Severo e Valeriano e tre angioletti musicanti*; Id., id., Ritratto supposto di *Cesare Borgia* (opera invece di maestro ferrarese, forse Ercole Grandi); Id., id., n. 109: *Madonna fra i Santi Bartolomeo e Antonio*; Id., id., n. 115: chiesa di Sant'Antonio abate, sagrestia: *La Visitazione*; Id., Duomo: *San Rocco*; Id., chiesa di San Mercuriale, terzo altare a sinistra: *Madonna in gloria con due Santi, un donatore adorante un Crocifisso*; id., quinto altare a destra: *Madonna in trono tra la Maddalena e il Battista*; Id., id., quarta cappella a sinistra: lunetta e predella dell'ancona, citata nel testo, della *Concezione*; Id., id., nella stessa cappella, *Crocifissione*; Id., Collezione Albicini: *Santa Famiglia*; Id., id.: *Natività*; Id., id.: *Gesù che porta la croce*; Id., id.: *Circoncisione*; Id., id.: *Battesimo di Cristo* (recentemente venduto); Id., Casa Martini: *Presepe*; Id., id.: *San Girolamo* (questa e la tavoletta antecedente furono vendute); Id., Collezione del marchese Rainero Paolucci: *San Girolamo*; Forlimpopoli, chiesa dei Servi: *Annunciazione* (1532); Hampton Hall, collezione Ralph Brocklebank: *Santa Famiglia*; Hamburg, già nella collezione Weber, n. 25: *Madonna e due Santi*; Id., id.: *Madonna col Bambino*; Karlsruhe, Pinacoteca, n. 405: *San Sebastiano*; Liverpool, Pinacoteca, n. 29: *Madonna e Santi*; Londra, National Gallery, n. 596: *Pietà* (1501); Meiningen, Pinacoteca: *Madonna, San Giovannino e Antonio abate*; Milano, chiesa dei Cappuccini: *Cristo e adoranti*; Id., presso la signora Volpi: *Giuditta*; Padova, Pinacoteca, Sala Romanino, n. 673: *Sacra Famiglia con San Giovannino* (1536); Id., id.: *Gesù che porta la croce*; Parigi, Museo del Louvre, n. 1400: *Cristo morto* (1510); Ravenna, Pinacoteca, n. 305: *Circoncisione*; Id., id., n. 316: *Natività* (questo quadretto e l'antecedente sono frammenti di predella); Id., Duomo, Sagrestia: *Pietà*; Roma, Colle-

Fig. 70 — Venezia, Museo Carrer.
Marco Palmezzano: Supposto ritratto di Cesare Borgia.
(Fotografia Anderson).

* * *

Un altro seguace di Melozzo fu Giovanni del Sega, forlivese, forse quello stesso maestro « Zoane », che vedemmo all'opera con lui a Roma, al tempo degli affreschi della Biblioteca Vaticana. Di questo pittore quasi sconosciuto serbansi memorie in Carpi, quasi senza interruzione dal 1506 al 1527.

E Carpi egli certo elesse per dimora da quando il principe Alberto Pio dovette averlo chiamato al proprio servizio per l'esecuzione di numerosi lavori. Già nel 1506 lo sappiamo in Carpi, intento alla decorazione interna ed esterna del palazzo di quel signore. Nel 1513 probabilmente gli fu allogata la pittura d'un altare per la chiesa di Santa Croce presso Carpi, come rilevasi dal testamento di Lorenzo Fioruzzi da Pozzoli. Intorno al 1518 maestro Giovanni ricevette 42 pesi di farina per avere dipinti ornati e lo stemma della casa degli Inviziati ai due lati dell'altare della cappella di questa famiglia, nella chiesa di San Niccolò. Nell'anno successivo riscosse altre somme per i lavori della cappella della Pace nella chiesa stessa. Nel 1525 lo troviamo contradistinto coi titoli di « Pittore e Maestro della fabbrica dell' Illustrissimo Signore Alberto Pio ». Un rogito del 23 febbraio 1527 lo ricorda come ancora vivente, ma un altro del 29 agosto lo dice già morto.[1]

A Carpi, dunque, ove si svolge quasi per intero l'attività artistica del pittore forlivese, dobbiamo ricercarne i saggi. Uno di essi ci è offerto dall'*Annunciazione* (fig. 71), dipinto

---

zione Blumensthill: *Cristo che porta la croce*; Id., collezione Scialoia: *Sacra Famiglia con San Giovannino*; Id., Collezione Stroganoff: *San Girolamo*; Id.. Galleria Corsini: *San Girolamo*; Id., Palazzo Spada: *Gesù sulla via del Calvario seguito dalle pie donne e da Giovanni*; Id., id., lunetta con l'*Eterno Padre tra cherubini*; Rontana (presso Fognano) Pieve del Tho: *Epifania*; Sigmaringen, Castello: *San Girolamo* (1533); Venezia, Museo Correr, Sala VI, n. 24: *Cristo recante la croce*; Vienna, Galleria dell'Accademia, n. 1098: *Busto di giovane uomo*; Id., id., n. 1125: *Madonna con San Girolamo e un donatore*.

[1] Cfr. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Modena, 1855, pagg. 439-441. Vedi anche Corrado Ricci, *Per la storia della pittura forlivese*, in *L'Arte*, anno 1911.

conservato nel Castello dei Pio, ascritto fin qui ai Vivarini e ad altri. La composizione si manifesta chiaramente della mano di un seguace di Melozzo, in ispecial modo nel tipo di Gabriele dalla copiosa chioma, nel drappeggio formante buffi intorno al cinto dell'Arcangelo e molteplici addentramenti sulle gambe in ginocchio. Il quadro mostra grande sincerità nella rap-

Fig. 71 — Carpi, Castello dei Pio. Giovanni del Sega: *Annunciazione*.

presentazione dell'ambiente con le cassapanche e gli armadioli contenenti gli oggetti della casa della Vergine. Maria, nell'inginocchiatoio, con le mani conserte al petto, volge appena il capo con gli occhi bassi verso l'Arcangelo che devoto e chino, le parla. Confrontata questa *Annunciazione* con l'altra del Palmezzano, eseguita intorno allo stesso tempo, cioè la seconda di lui nel Museo forlivese, del 1505, è facile accorgersi che

Giovanni del Sega è più semplice, più schietto del conterraneo e sa dire qualcosa di più nell'atteggiamento umile di Maria e in quello pio dell'Arcangelo. Nonostante la debolezza dei mezzi di Giovanni del Sega, il suo quadro attrae per una certa freschezza, per la rosea tonalità dominante. Non osando ripetere le riquadrature monumentali di Melozzo, come tenta il Palmezzano, si contenta di rappresentare l'interno di una stanza modesta, illuminata dall'aperta finestra.

Questo dipinto fu probabilmente uno dei primi saggi a Carpi, mentre la decorazione di San Niccolò dovette essere compiuta verso il 1520. Prima di quest'anno per due volte si ritrova nei documenti Giovanni del Sega a oprar nella chiesa stessa. I quattro Evangelisti ne' pennacchi della cupola (figg. 72-75), indicati dal Ricci quale lavoro di quell'artista,[1] richiamano gli antichi originali di Melozzo, tanto per i loro fondi architettonici, con gl'incavati nicchioni, quanto per la disposizione triangolare delle figure, coi manti cadenti dalle ginocchia in lunga distesa. Conviene assegnare queste pitture al tempo avanzato dell'artista, anche per il chiaroscuro intenso delle teste che lascia sprigionare i vividi bianchi delle sopracciglia, de' capelli, della barba. Purtroppo la decorazione del tempio di San Niccolò fu modernamente tutta guasta, mentr'era forse ben adatta alla nobilissima architettura. Qua e là, in altri pennacchi, e ne' sott'archi del tiburio, restano monocromati gialli con le stesse lumeggiature di biacca, *Sibille* e *Donne bibliche* (fig. 76), nelle quali tuttavia maestro Giovanni si è arreso alle forme nuove cinquecentesche e poco o nulla ricorda degli insegnamenti avuti da Melozzo a Roma e in patria. Natura più sensibile del Palmezzano, Giovanni del Sega fu più aperto alle nuove manifestazioni dell'arte.

Delle sue opere in Carpi e nei dintorni resta solo quel poco che abbiamo indicato, non potendosi ascrivere a lui i frammenti d'affreschi del salone dei Mori nella reggia di Al-

---

[1] V. Ricci, art. cit. ne *L'Arte*.

Figg. 72, 73, 74 e 75 — Carpi, Chiesa di San Niccolò.
Giovanni del Sega: *Quattro Evangelisti* — (Fotografia Artioli).

berto Pio, e quindi anche gli altri all'esterno di essa, nella parte da quel principe rinnovata, perchè quegli avanzi pittorici mostrano una particolare derivazione dalle forme braman-

Fig. 76 — Carpi, Chiesa di San Niccolò.
Giovanni del Sega: *Rebecca* e la *Sibilla Delfica*.
(Fotografia Artioli).

tesche, e uno sviluppo cinquecentesco che non appare così grande nelle opere citate di Giovanni del Sega.

* * *

Altri quattro romagnoli seguirono Melozzo. L'uno è l'autore della *Annunciazione* (fig. 77) della Galleria Vaticana, un tempo attribuita al Palmezzano e anche al Francia: dietro la scena è un edificio a monocromati che mostrano come il pittore abbia anche avuto sott'occhio qualche lavoro del Signorelli.

Un secondo, più antico, colorì il gran quadro del Museo del Louvre (n. 1677), con quattro grandi figure, parte probabile di una vasta composizione della *Morte di Maria* (fig. 78): un personaggio tiene un ramo di palma, un altro a destra

Fig. 77 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Seguace di Melozzo: *Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).

piange: tutti entro un'architettura che può avere riscontro con altre romagnole del periodo melozziano.

Un terzo pittore forlivese è Giov. Battista Rositi, [1] firmato

Fig. 78 — Parigi, Museo del Louvre.
Seguace di Melozzo: Parte di quadro con la *Morte di Maria* — (Fot. Alinari).

in una *Madonna* nella chiesa di Santa Maria del Trivio in Velletri, nella quale evidentemente si ispirò ad una immagine

[1] Vedi Corrado Ricci, *Per la storia della pittura forlivese*, in *L'Arte*. 1911.

antichissima con angioli che s'appoggiano alle colonne del tempietto, ove siede la Vergine col divin figlio. Due altre ope-

Fig. 79 — Faenza, Pinacoteca civica.
Seguace di Melozzo: Particolare del quadro rappresentante San Bernardino.
Astore III Manfredi adorante — (Fotografia Alinari).

ricciuole dello stesso pittore sono state indicate, e, cioè, una *Madonna col Bambino* nella Galleria Capitolare di Eszhergom,

in Ungheria; l'altra, d'egual soggetto, a Forlì, nel Museo Civico (n. 68).

Un altro maestro romagnolo dipendente da Melozzo, non il così detto Scaletti faentino, cioè l'autore dei dipinti che vanno sotto questo nome, si rivela in un quadro della pinacoteca di Faenza, rappresentante *San Bernardino con un giovinetto adoratore,* che si volle identificare con Astore III Manfredi. La figura del Santo è tutta rifatta; quella del giovinetto (fig. 79), quantunque abbia perduto consistenza, ci mostra caratteri melozziani nel profilo delineato con segno fermo, nelle tumide labbra, nella capigliatura ad arcuate ciocche sottili. Non è possibile oggi indicare il nome del romagnolo che eseguiva questa fine tempera, ma esso si distingue dal supposto Scaletti, che si atteneva alle forme ferraresi, specialmente a quelle di Francesco del Cossa. [1]

---

[1] Vedi P. Toesca, *Di un pittore emiliano del Rinascimento,* in *L'Arte,* 1906.

II.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DI PIERO DELLA FRANCESCA NELL'ITALIA CENTRALE.

NEL MONTEFELTRO: Fra' Carnovale — Suoi seguaci — Il "maestro delle due tavole Barberini" — Donato Bramante — "Iaco. Bar" del Museo di Napoli — Giusto di Gand — Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto.

L'arte di Piero della Francesca risalì dalla valle Tiberina verso i monti della Marca Urbinate. Principale rappresentante della corrente che partiva da San Sepolcro fu Bartolomeo de' Corradini o della Corradina, detto Fra' Carnovale.[1]

Primamente s'incontra nel 1451 come spenditore del convento domenicano, al quale apparteneva,[2] per i lavori da compiersi da Luca della Robbia per San Domenico di Urbino. Come pittore, lo troviamo per la prima volta nominato nel 1456, quando è esonerato dall'impegno di eseguire il quadro della Comunione degli Apostoli, più tardi affidato a Paolo Uccello e quindi a Giusto di Gand. Per qual ragione il frate, prima di avervi posto mano, dovette lasciare un'opera così importante? Potrebbe supporsi che, intento ad altro lavoro, non riuscisse a mantenere le promesse, o a soddisfare le insistenze della

---

[1] Vedi per questo artista anche il precedente volume.

Le notizie a lui relative si ricavano dal PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822; dal LAZZARI, *Dizionario storico degl' illustri professori delle Belle arti e de' valenti meccanici d'Urbino*, nelle *Antichità Picene del* COLUCCI, XXXI, Fermo, 1796, pag. 21; e dal LAZZARI stesso, *Delle chiese di Urbino*, Urbino, 1801. Cfr. anche le notizie diligentemente raccolte dallo SCHMARSOW, in *Melozzo da Forlì*, op. cit.

[2] Cfr. CHARLES YRIARTE, *Souvenir de Maso di Bartolomeo dit Masaccio*, Paris, Rotschild, 1894.

Confraternita. Forse egli era ad Arezzo aiuto di Piero negli affreschi della Chiesa di San Francesco.[1] Divenuto poi arciprete della Pieve di San Cassiano di Cavallino, festeggiò nel 1461 la vittoria delle armi di Federigo da Montefeltro contro Sigismondo Pandolfo Malatesta. Ma presto attese a lavori in Urbino, dove eseguì nel 1467 una tavola per Santa Maria della Bella, trasportata poi a Roma dai Barberini, ora perduta, e nel 1472 l'altra per la Chiesa di San Bernardino,[2] ora nella Galleria di Brera, in Milano. Dopo questa ultima data scompare dai nostri occhi Fra' Carnovale, pittore che la tradizione indica come maestro di Donato Bramante. Solo si hanno di lui alcune ultime notizie biografiche dal 1481 al luglio del 1484, data della sua morte.

La prima opera, come già si accennò parlando di Piero della Francesca nel precedente volume, è la *Madonna col Bambino* presso la Marchesa di Villamarina in Roma (fig. 80). Il pittore vi si mostra incerto nell'applicazione delle leggi prospettiche insegnategli da Piero, cosicchè il Bambino non scorcia, come nell'intenzione dell'artista, leggermente verso destra, non pianta i piedi, ed ha la gamba sinistra impietrita più corta e più stretta dell'altra. Quel Bambino paralizzato apre le braccia macchinalmente, come quelle di un manichino. Anche nella Vergine il disegno delle ginocchia, nel corpo visto di tre quarti, non è prospetticamente rigoroso, poichè il ginocchio destro non va più indietro dell'altro, che dovrebbe sopravanzarlo. In tutto è la difficoltà di congegnar figure, anche di appararle. Vediamo

---

[1] Per la probabile collaborazione di Fra' Carnovale negli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, vedi A. Venturi, volume precedente citato.

[2] Il Pungileoni, a pag. 53 de' suoi documenti, aggiunti all'*Elogio storico di Giovanni Santi* (op. cit.), riporta una lettera, indirizzata al Nob. U. Il Sig. March. Raimondo Antaldi Patrizio e Gonfaloniere di Urbino, nella quale lo scrittore afferma di aver derivato da un libro di memorie riguardanti la chiesa e il suburbano convento di San Bernardino questa notizia: «intorno a quei tempi (1472) fu dipinta la tavola dell'altar maggiore da Fra' Bartolommeo detto Fra' Carnovale». Nella lettera si cita un ms. del March. Antaldo Antaldi (*Notizie inedite sugli artisti urbinati e pesaresi*), in cui si fa la ipotesi che il quadro votivo fosse stato eseguito tra il 24 gennaio e il 6 di luglio, sempre in quell'anno. Lo scrittore mostra di sapere che il quadro di San Bernardino è quello stesso che «ora si conserva nella R. Pinacoteca in Milano».

quindi il ricco mantello della Vergine poggiato per un lembo, come provvisoriamente, sulla spalla sinistra. Queste incertezze bastano a riconoscere il debole discepolo di Piero, che anche già determina i propri caratteri morfologici: nella testa della

Fig. 80 — Roma, presso la marchesa di Villamarina.
Fra' Carnovale: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

Vergine, dalla fronte larga, dagli zigomi prominenti e dal mento appuntito, e non tagliata rigorosamente entro un ovoide, come soleva fare Piero della Francesca; nelle mani di lei dalle dita disgiunte e inanimate, in quelle del fanciullo dalle dita brevissime come mancanti di una falange. L'opera fredda, muta, con

la Madonna timida, assonnata, col Bambino dalla fronte enorme, che non benedice e sta male in piedi, è la pittura più antica che abbiamo di Fra' Carnovale.

A questa, per l'evidente uguaglianza del tipo, pur delicato, della Vergine, va associata la *Madonna* della Galleria del Christ Church College di Oxford (fig. 81). Nella quale le incertezze e le scorrezioni diminuiscono alquanto. La vita sembra cominciar a scorrere entro le figure, e gli esempî di Piero sono guardati con occhi più attenti. La Vergine, seduta al modo stesso di quella della Marchesa di Villamarina si volge parimenti di tre quarti verso sinistra; ma le proporzioni si modificano un poco. In quella della Villamarina c'è ancora il discepolo di Piero, che nel riprodurne i canoni perde ogni espressione di vita. Nell'altra di Oxford l'espressione stessa si ravviva lievemente: il Bambino fa qualche cosa, porta le dita alle labbra; tre angioli vicini fanno corona di silenzio al gruppo immobile.

Questo destarsi del pittore alla vita anche più si riconosce nel *Presepe* di Londra (National Gallery), proveniente da Borgo San Sepolcro (fig. 82). Tale provenienza serve di per sè ad avvicinare Fra' Carnovale a Pier della Francesca, ch'egli coadiuvò, come dicemmo, negli affreschi d'Arezzo in San Francesco. Nel *Presepe* di Londra si hanno tuttavia le tracce della debolezza del seguace. Il Bambino, steso a terra, sembra incapace a sollevarsi; benchè alzi le mani dalle corte dita, resta rigido, vuoto o pieno di stoppa. Gli angioli, secondo l'intendimento di Fra' Carnovale, dovevano far vibrare le corde dei loro strumenti, avanzare, battendo i piedi, come per accompagnare il ritmo cadenzato della musica; ma tutti quei piedi non seguono i movimenti dei corpi: pare che s'impostino, si mostrino o no, a loro talento. Il paese, benchè imitato da quelli di Piero, manca della topografica precisione del maestro: sembra sia bastato segnare macchie d'alberelli tonde o piramidali, davanti e dietro, sopra e sotto, a caso. La composizione, benchè volesse disporsi intorno all'asse mediano del dipinto, non ha equilibrio, a cominciare dalla copertura di tavole, alquanto di

Fig. 81 — Oxford, Christ Church College.
Fra' Carnovale: *Madonna col Bambino e Angioli.*

traverso, puntellata contro un edificio di mattoni in rovina, fino al gruppo unito degli angioli da una parte e a quello, non raccolto, della Vergine, di San Giuseppe e dei pastori, dall'altra. Uno dei pastori col braccio arcuato indica il cielo, brandisce con l'altra mano un bastone; il secondo impugna un randello

Fig. 82 — Londra, National Gallery. Fra' Carnovale: *Il Presepe*.
(Fotografia Anderson).

come per assalire un nemico; Giuseppe incrocicchia le mani intorno alla gamba destra, accavallata con isforzo alla sinistra. Tutti quei gesti sono discordi, voluti per forza dall'artista, non sempre dagli attori. Egli si propose di far dire alle figure la ragione della loro presenza nel Presepe, e quindi i due pastori guardano la stella che li ha condotti, l'asino raglia, il bue soffia, gli angioli suonano e cantano osanna, la Vergine prega e San

Giuseppe si riposa. Fra' Carnovale serba molti dei caratteri che già abbiamo osservati, e si prova ad arricchir le figure e toglier loro la solenne semplicità di Piero. Il vaghissimo gruppo degli angioli menestrelli ci mostra quel che divenissero nella elaborazione naturalistica del frate i tipi che anche Melozzo trasse da Piero e trasportò, rombanti nell'azzurro, irraggiandoli della luce di Dio.

La Vergine, ancora dal capo eretto, ancora dalla cuffietta a larghe liste bianche, come nel quadro della Marchesa di Villamarina, ma più matura d'anni, meno timida e meno nobile, e un angelo affatto simile ad altro nel dipinto di Oxford, si rivedono nella tavola votiva di Federigo da Montefeltro nella Galleria di Brera a Milano (fig. 83). Qui Fra' Carnovale, giunto all'apogeo dell'arte sua, cade ancora in difetti nello studio di scorciare i corpi, per cui il Bambino dormiente sulle ginocchia della Vergine, mal nasconde parte delle braccia ed ha il tronco informe e le gambe torte. La disposizione simmetrica della Vergine che sta nel mezzo e quella delle cinque figure disposte da ogni parte di lei, è determinata in rapporto con la perpendicolare mediana del dipinto. Tre delle figure a sinistra formano una curva, subito dopo il piano della Vergine, come se si allineassero parallelamente alla nicchia del fondo; e altre due, che stanno dietro, includono il capo tra le spalle delle prime. Questa disposizione faticosa si ripete a destra, ed è facile accorgersi che difficilmente due de' santi posteriori trovano posto col corpo stretto fra gli spigoli dei pilastri. Le proporzioni della Madonna seduta, quantunque si addentri alquanto nella nicchia, sono evidentemente uguali a quelle de' santi che stanno nel mezzo delle due ali, di poco minore a quella de' santi più avanzati nel piano, di poco maggiore di quella degli angioli più discosti. Fra' Carnovale, con questa scala non giusta di proporzioni, ci presenta, senza volerlo, gigantesca la Madonna, facendo peggio degli antichi che almeno volevano il giganteggiare della divinità, creandola immane nell'aspetto. Nonostante tutti i calcoli nel figurare i sacri perso-

Fig. 83 — Milano, Galleria di Brera.
Fra' Carnovale: *Madonna col Bambino Gesù, Santi e Federigo da Montefeltro adorante.*
(Fotografia Alinari).

naggi di fronte, nel mezzo, e di tre quarti via via più sfuggenti quanto più ci accostiamo verso i limiti del quadro, Fra' Carnovale non riuscì, dunque, a coordinarli e neppure a offrir loro lo spazio sufficiente in quel vano a nicchia, accuratamente condotto con gli elementi dell'architettura nuova, ma senza quello slancio che Melozzo infuse alla propria, dando ala ai canoni di Piero. Nella nicchia non stanno le troppe figure costrette a farsi avanti e ad uscirne, per ricevere gli omaggi del signore di Montefeltro, che, inginocchiato, coperto d'acciaio brunito, con le mani giunte adora. Maria ha il tipo delle Madonne descritte, sempre inflessibile, e più austero. Gli angioli, con le gemme nei capelli, sono quelli di Oxford e di Londra, più serî e come di parata, senza neppure quel naturalismo vivace che rallegra il *Presepe* di Londra. A Oxford erano già stati accarezzati, pettinati, agghindati, come qui li vediamo, senza che in alcun modo ritraggano i forti, ideali giovani assistenti al *Battesimo di Cristo*, nel quadro di Piero a Londra, nella Galleria Nazionale.

Le teste larghe, dalla distesa fronte e dal grosso naso, che si mostrano ne' pastori del *Presepe* di Londra, ritornano simili nei santi di Brera: le mani giunte della Vergine del *Presepe* si rivedono qui in quelle della Madonna. Altre mani sono disegnate con isforzo: quelle del San Francesco hanno le dita torte e dislocate. Si capisce come Federigo da Montefeltro vi facesse rifare le sue da Giusto di Gand! Il colorito non più acceso dalle candide luci di Piero, non più trasparente e gemmeo, è quello proprio di Fra' Carnovale: lo stesso che vediamo nella tavoletta che forma coperta di un codice urbinate nella Biblioteca Vaticana (fig. 84),[1] nell'*Arcangelo San Michele* (fig. 85) della Galleria di Londra, e nel *San Tommaso d'Aquino* del Museo Poldi-Pezzoli di Milano (fig. 86), tavole che saranno state unite in un polittico. L'*Arcangelo* ha la testa

[1] Nella tavoletta, ov'è ritratto Federigo da Montefeltro, fu eseguito più tardi un contorno miniato su pergamena. Si vede nella faccia interna della coperta. (Vedi Alberto Serafini, *Ricerche sulla miniatura umbra*, in *L'Arte*, 1912, fasc. VI).

Fig. 81 — Roma, Biblioteca Vaticana
Fra' Carnovale: Tavoletta col ritratto di *Federigo da Montefeltro.*

Fig. 85 — Londra, Galleria Nazionale. Fra' Carnovale: *Arcangelo San Michele*
(Fotografia Anderson).

simile ad uno degli angeli del quadro di Brera; e *San Tommaso d'Aquino* ricorda il penultimo de' santi a destra in quel quadro stesso.

L'*Arcangelo* è veduto innanzi a un alto stilobate diviso da pilastrini in compartimenti rivestiti di marmi, secondo l'uso tradizionale nell'arte di Piero. Ma l'*Arcangelo*, nè forte, nè prode, e il *San Tommaso d'Aquino*, grave più d'adipe che di pensiero, non ci attestano che Fra' Carnovale sapesse andare oltre il progresso segnato nel quadro di Brera.

Niuno, perciò, dovrà mai confondere il giocondo arciprete di San Cassiano di Cavallino col solenne maestro di Borgo San Sepolcro. Questi non avrebbe mai osato interrompere la maestà sacra delle composizioni con lo scoppiettio impreveduto di qualche trovata naturalistica, con la quale il pievano effondeva il proprio buon umore. Come aveva fatto ragliar l'asino verso la stella cometa, accompagnando in modo nuovo la musica degli angioli menestrelli, nel *Presepe*, e come vi aveva fatto spalancar tonda la bocca a uno degli angeli cantori che si sgola ad osannare al Neonato, volar la gazza sopra la tettoia erborata della capanna, far pendere l'uovo di struzzo nel mezzo della cappella [1] con l'architettura del Rinascimento, nel quadro di Brera, così si divertì a rendere il mozzo capo del lucertolone che ancora dibatteva la coda sotto i piedi del San Michele e ad aprir le fauci rantolanti della testa tronca, sospesa alla sinistra dell'*Arcangelo*.

Insomma, Fra' Carnovale fu arciprete allegro, come il soprannome sembra testimoniare, e pittore non indegno del suo grande maestro, non degno però di essere confuso con lui, artista sovrano. [2]

---

[1] Intendiamo puramente di rilevare il contrasto tra la studiata architettura del Rinascimento e quell'uovo di struzzo, perchè tale decorazione degli altari era in uso fin dal Trecento. Si vede in un affresco di San Francesco di Lodi del 1330 circa davanti al trono della Vergine. (Cfr. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano, Hoepli, anno 1912).

[2] Un'altra opera attribuita a Fra' Carnovale, rappresentante la *Circoncisione*, trovasi nella raccolta del defunto Sir Frederick Cook, a Richmond. Tale dipinto fu esposto al Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1910, sotto il nome di Fra' Carnovale. Ma il

Fig. 86 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli.
Fra' Carnovale: *San Tommaso d'Aquino* — (Fotografia Anderson).

* * *

Due seguaci di Fra' Carnovale si possono riconoscere, l'uno nella *Madonna col Bambino* della Galleria di Budapest, ascritta dal Berenson a Don Bartolomeo della Gatta, l'altro nella *Purificazione* della Galleria Cook a Richmond, assegnata un tempo a Marco Marziale, ora a Fra' Carnovale stesso. In quest'ultimo dipinto non è però la unzione data da Piero della Francesca al suo fido seguace, non vi sono i riflessi diretti dell'arte sua. Le forme del frate sono ingrossate, hanno perduto l'accuratezza del fare e il rigore geometrico della composizione. Le teste piantano su colli di legno e le corte braccia male si atteggiano. In tutto par di vedere la parodia delle scene religiose di Frà Carnovale.

* * *

Il pittore [1] che eseguì due tavole, un tempo in Urbino, ora nella Galleria Barberini in Roma, è un anonimo urbinate non ignaro degl'insegnamenti di Piero della Francesca. Una delle due tavole rappresenta la *Natività di Maria* (fig. 87), l'altra la *Presentazione della Vergine al tempio* (fig. 88). Ma s'indovina male il soggetto delle composizioni, formate di piccole figurette in elevatissimi ambienti.

---

quadro è inferiore di molto a tutto quanto abbiamo indicato come opera del maestro. Cfr. *Illustred Catalogue of Pictures of the Umbrian School*, Burlington Fine Arts Club, anno 1910.

[1] Le due tavole nella Galleria Barberini erano attribuite nel Catalogo fidecommissario al Botticelli; da Crowe e Cavalcaselle (*Storia della pittura italiana*, vol. VIII, pag. 369) furono assegnate a Marco Zoppo; dal Burckardt (*Der Cicerone*), all'antica scuola ferrarese; dallo Schmarsow (*Melozzo da Forlì*, op. cit.) a Luciano Laurana; da A. Venturi (*Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1893) a Fra' Carnovale; dal Budinich (*Un quadro di Luciano Laurana*, Trieste, 1909; Id., *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Trieste, 1904) pure a Luciano Laurana. Dal Frizzoni (*Miscellanea*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1895) è contraddetta l'attribuzione a Fra' Carnovale, poichè esiste nella chiesa di Groppello Cassanese, vicino a Cassano d'Adda, copia di Claudio Veronese della *Natività* proveniente da Santa Maria della Bella di Urbino, non corrispondente al quadro Barberini. Però il Frizzoni osserva anche che la copia non ha rapporto alcuno con l'arte derivata da Piero della Francesca. Si potrebbe quindi chiedere se la tela di Claudio Veronese è veramente una copia dell'antico quadro di Fra' Carnovale o almeno se contenga qualche linea simile all'originale perduto.

Fig. 87 — Roma, Galleria Barberini.
Maestro urbinate, seguace di Piero della Francesca: *La Natività di Maria.*
(Fotografia Anderson)

Nella *Natività* si vede un edificio aperto nel basso così che, dietro all'arcone frontale, scorgesi l'interno di una casa con stanze divise da archi e colonne. Nel piano superiore chiuso, sono finestre bifore tra classici bassorilievi. All'alto piano inferiore s'innesta come un protiro. Nonostante tanto sfoggio di colonne, di archi, di rilievi, l'architettura non trova equilibrio e l'effetto prospettico non è raggiunto. Male si nota l'attacco del protiro, lo spigolo della parte superiore dell'edificio non cade sull'asse della colonna inferiore, tutto manca di organismo e di misura.

Nella *Presentazione al Tempio*, l'alto edificio è visto da destra, aperto sul davanti. Dentro si vede come la navata d'una basilica interrotta, non si sa perchè, da una iconostasi, dietro la quale è un altare. Anche qui tutta l'architettura zoppica, col pilastro, la colonna e la trabeazione di destra più elevati di quelli di sinistra: l'insieme è illogico, poco o punto comprensibile nella sua struttura, falso nell'effetto.

Nel primo edificio vi sono bassorilievi di argomento mitologico che arieggiano all'arte classica; nel secondo, mentre nell'alto figura l'Annunciazione della Vergine e, più in basso, l'incontro di Maria con Elisabetta, sui piedistalli son ritratti un Satiro e una Baccante in atto di danza. Lo sconclusionato pittore non può esser quindi il grande architetto Luciano Laurana, cui furono attribuiti i due dipinti, e neppure Fra' Carnovale, che fu alquanto incerto nelle leggi prospettiche, ma non tanto da sgrammaticare così grossolanamente. L'assenza di logica si nota anche nelle figure. Nella *Natività di Maria* sono nel fondo la Puerpera, più avanti le levatrici e, sulla strada, donne che passeggiano, che si stringono la mano; sotto al protiro, gentiluomini con falchi in pugno, un villano con una lepre infilzata al bastone. Nella *Presentazione*, al limitare del tempio, una donzelletta prende commiato dal seguito; a sinistra, tre mendicanti ignudi; nel tempio, gentiluomini in colloquio, altri poggiati a pilastri, altri che vanno e che vengono. Le due scene della Vita di Maria, strane, fuor di ogni tradizione,

Fig. 88 — Roma, Galleria Barberini.
Maestro urbinate, seguace di Pier della Francesca:
La Presentazione della Vergine al Tempio — (Fotografia Anderson).

senz'ordine di sorta, senza unità, sperdute tra le gradinate, gli archi e le colonne, come tra antiche rovine mal connesse, sono di un pittore che tuttavia, forse per il tramite di Fra' Carnovale, seppe dell'arte di Piero della Francesca. Alcuni tipi, quello ad esempio della gentildonna in profilo nel primo piano con la ricca acconciatura a punta, ne fan testimonianza.

Dei metodi di Piero della Francesca seppe anche l'autore di tre tavole formanti un enorme cassone, già in vendita nel 1905 presso Sangiorgi a Roma,[1] evidentemente opera di pittore affine a quello dei due quadri Barberini. La prima delle tre tavole rappresenta cavalieri e dame in costume della metà del secolo XV, accingentisi a partire per l'isola di Citera; la seconda, figura l'arrivo all'isola stessa, i cavalieri e le dame che s'appressano al Tempio di Venere; la terza, il ritorno dall'isola di Citera e un re che perdona a sua figlia damigella e la concede in isposa a un cavaliere. Anche qui le architetture mal costrutte e le mal rappresentate figure, degne invero di un pittor da cassoni nuziali, sono reminiscenze, stucchevoli e inanimate, delle grandiose di Piero.

* * *

Donato Bramante[2] che, come abbiam detto, fu creduto discepolo di Fra' Carnovale, nacque a Castel Durante ora Urbania, secondo alcuni; a Urbino, secondo altri. Nel 1474 era già lontano dalle Marche, a Milano; e il padre minacciava di escluderlo dall'eredità, qualora non fosse rimpatriato.

E forse egli più non rimpatriò, avendo trovato in Lombardia un immenso campo alla sua attività artistica. Fin dall' '86, se-

---

[1] Cfr. A. VENTURI, *Notizie Romane*, in *L'Arte*, 1905, pagg. 225 e seg.

[2] Su Bramante, vedi BELTRAMI, *Bramante a Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1901; G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano, 1905; C. RICCI, *Gli affreschi di Bramante*, con appendice di LUCA BELTRAMI, su *La sala dei maestri d'arme a Brera*, Milano, 1902; W. v. SEIDLITZ, *Bramante in Mailand*, in *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsamml.*, VIII, 1887; SUIDA, *Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi genannt Bramantino*, in *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. d. Allerhöch. Kaiserhauses*, XXVI, 1; G. ZAPPA, *Bramante alla Certosa di Pavia*, in *L'Arte*, 1910.

condo attesta un anonimo citato dal Pungileoni, pare abbia avuto l'allogazione in Bergamo di due pitture, l'una sulla facciata di quel palazzo pubblico, l'altra nell'aula magna dello stesso edificio: in ambedue i luoghi per dipingere i ritratti de' filosofi greci a chiaroscuro. Donato Bramante, a quel che pare, esercitò dunque l'arte della pittura prima di dar fondamento al proprio nome con le opere architettoniche.

Fig. 89 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Eraclito e Democrito*. (Fotografia Anderson).

Pochi i saggi rimasti del suo ingegno pittorico, principali quelli che adornavano la casa dei Panigarola, poi de' Prinetti, a Milano, ora staccati dai muri e conservati nella Galleria di Brera (figg. 89-96). Gli *uomini d'arme* figurati nella sala insieme con più gentiluomini e con *Eraclito e Democrito* (fig. 89), quegli in atto di piangere, questi di ridere, hanno straordinario effetto decorativo e dimostrano come Melozzo da Forlì sia stato, se non l'educatore, certo l'inspiratore di Bramante. Non sembra

Fig. 90 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Uomo d'arme.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 91 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Un signore.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 92 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Uomo d'arme.*
(Fotografia Anderson).

possibile intravedere Fra' Carnovale maestro, in quelle figure gigantesche, potentemente costrutte, fortemente rilevate. La forma amplificata cinquecentesca di Melozzo si rispecchia in quei grandi dalle copiose chiome inanellate, ricadenti sugli omeri. Ma l'architetto par che non avesse altro ideale se non quello di mostrare giovani signori e laureati eroi sullo sfondo di curvi nicchioni. Le figure non esprimono altro che la grandezza e l'imperio; figure di parata, che potevano fare anche un effetto illusorio nel giganteggiare in casa dei Panigarola. Donato Bramante se ne è servito per animare l'architettura dipinta della sala. In Eraclito che stringe gli occhi lacrimosi sotto le sopracciglia ad angolo e in Democrito imbambolato che ride additando colla destra un astrolabio, non vediamo neppure una espressione spontanea e ben delineata dell'ingegno pittorico di Bramante. Vi è lo sforzo di chi si provi a indicare con segni sommarî un'espressione, senza farvi concorrere con la persona tutta l'anima, senza imprimerla in caratteri proprî ai personaggi. Il possente guerriero che tien la sinistra sull'elsa dello spadone triangolare appuntato a terra e la destra sull'anca (fig. 90), guarda di traverso corrucciato e torce amaramente la bocca, come martoriato: invece tutto il resto della persona esprime soltanto impavida baldanza. Basterebbe ciò a determinare come Donato Bramante avesse uno scopo puramente decorativo e si contentasse di architettare fortemente le sue figure, di chiaroscurarle con gagliardia, di proiettare riflessi nell'ombra, di darci insomma la visione di una gran sala vetusta, ancora popolata di leonini armigeri, di signori superbi, di antichi sapienti.

L'idea che l'architettura dipinta potesse fare illusione gli era derivata probabilmente dallo studio di Melozzo che, come abbiam veduto, fu il primo a darci un interno coi personaggi ben disposti ne' rapporti con l'amplificato spazio. Forse a Urbino, nel palazzo eretto dal Laurana, Melozzo aveva dimostrato altrettanto in altre prove che servirono d'esemplare a Bramante. Questi aveva veduto i dodici antichi paladini

Fig. 93 e 94 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Due signori.*
(Fotografia Anderson).

ripetuti ne' castelli, e così, in grosso, li ripetè nella sala dei Panigarola, senza curarsi neppure di determinarli, come evocando un'antica reminiscenza confusa.

Questi dipinti ci rappresentano Donato Bramante ancora fresco de' suoi studi urbinati; il *Cristo* della Badia di Chiaravalle (fig. 97), invece, nell'assimilazione di elementi lombardi. Ma egli non rinunciò alle sue forme poderose, pure aggiungendo un colorito più caldo e più intenso. Il Cristo, veduto fino ai lombi, sta legato alla colonna, come l'atleta domato dalla sventura. Piccole gocce, quasi perle, cadono sulle guance qua e là paonazze, livide come per ammaccatura. La parte destra del volto è nell'ombra riflessata di bagliori; gli occhi s'aprono gravi con le palpebre appese, cerchiati di nero; le labbra violacee, socchiuse, mostrano i denti nello scuro; i capelli biondi ad anella diventano fulvi sugli omeri; i baffi e la barba, rossi, a riccioli, s'infocano nell'ombra. A mezzo il petto, lungo la linea delle spalle, nelle braccia nerborute, le carni sono arrossate per bruciore. Il pilastro a cui Cristo è legato ha ornamenti a monocromato rossastro, e dietro il pilastro è un alto parapetto su cui è poggiato un vaso giallo. Nel fondo è un lago solcato da barche riflesse nell'acqua; più oltre, una riva sparsa d'alberi con case e torri listate di bianche luci; nel lontano i monti a picco, uno col profilo che ricorda il Resegone.

Di lavori pittorici di Bramante non v'è più nulla da annoverare. Gli storici milanesi gli hanno attribuito molte cose che oggi non esistono più, ad eccezione di alcuni frammenti a fresco nella facciata d'una casa già dei Fontana, ora dei Silvestri, e di un altro frammento, supposto Mercurio o Argo, nella sala del Tesoro nel Castello di Milano.[1] Intento a costruzioni, si limitò a dirigere la decorazione di palazzi e di chiese: se ne ha la prova in una lettera di Bianchino da Palude[2] che,

---

[1] Trattasi della figura attribuita dal MÜLLER-WALDE a Leonardo da Vinci (Cfr. P. MÜLLER-WALDE, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, in *Jahrb. der k. Preuss. Kunstsamml.*, XVIII).

[2] Vedi RICCI, op. cit.

Fig. 95 e 96 — Milano, Galleria di Brera. Bramante: *Due uomini d'arme.*
(Fotografia Anderson).

il 4 marzo 1495, scriveva di una « camera nova » fatta dipingere da Bramante nel Palazzo Ducale di Vigevano.

Anche la decorazione della chiesa della Certosa di Pavia, che si attribuisce ad Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, nell'insieme idealmente ricostruito mostra che la mente direttiva fu quella di un architetto e, secondo noi, Bramante. Una grande unità è nel concetto decorativo di tutta la chiesa, dalle navate alle cappelle che si aprono in esse, alla crociera e al presbitero ed all'abside. I fregi a monocromato, i tondi con busti, i sottarchi, le volte delle cappelle e perfino gli sguanci delle finestre, là dove sono conservati o non rifatti nel Seicento, tutto palesa che il maestro ordinatore dell'ornato era un architetto, il quale si compiaceva a dare alle pareti membrature architettoniche producenti la illusione d'un naturale rilevato rivestimento dell'edificio. E tutte le figure dovevano equilibrarsi entro quegli spazî corniciati e fregiati. Questo concetto generale non poteva albergar nella mente del Bergognone, facitor di pale d'altare, ma di chi, padrone del compasso e della squadra, sapeva ricostruire idealmente con la pompa del Rinascimento, la chiesa della Certosa. Bramante restava così l'architetto pittore e dava un solenne esempio di applicazione dell'architettura colorata, svolgendo i suoi primi studî sull'opera di Melozzo. A condurre il grande lavoro decorativo, una schiera di pittori, tra i quali primeggiava Ambrogio Bergognone, operarono secondo il divisamento del grande architetto.

Molti seguirono l'esempio della ornamentazione architettonica; tra gli altri, Cesare Cesariano, [1] commentatore di Vitruvio, nel dipingere la sagrestia di San Giovanni di Parma; forse il Bramantino nell'ornare la cupola ed altre parti di San Satiro a Milano, e Giovanni del Sega, pure discendente per li rami da Melozzo, nelle decorazioni carpigiane. A Roma, Bramante non ebbe modo di continuare nell'uso del pennello. Sappiamo

---

[1] Cfr. *Notizie di pittori che lavorarono in Parma raccolte dal* P. ROMUALDO BAISTROCCHI. (*Ms. Parmense*, 1106, Miscellanea, presso la Biblioteca Palatina in Parma). L'autore si servì di spogli dell'Archivio di San Giovanni Evangelista della stessa città.

di un'arma di papa Alessandro VI, dipinta sopra la Porta Santa di San Giovanni in Laterano « con angeli e figure che

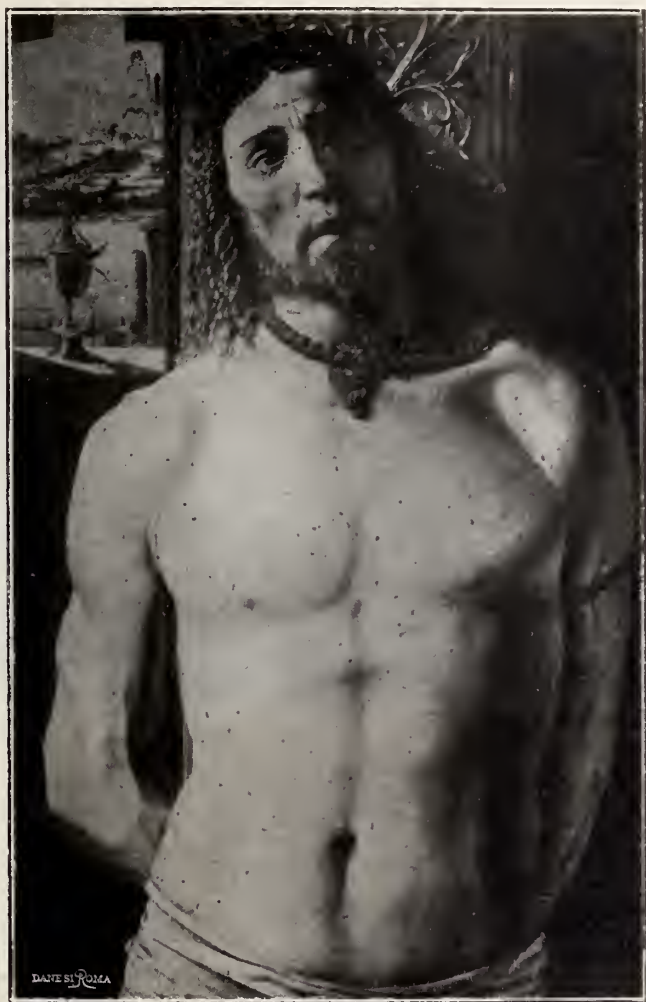



Fig. 97 — Chiaravalle, Badia. Bramante: *Cristo alla colonna.*

la sostengono »: questa sola modesta opera decorativa il Vasari ricorda del Bramante; nè poteva ricordare altro a Roma di opere pittoriche di lui, intento ad elevare costruzioni monumentali.

In Lombardia, invece, ne' suoi primordî, ebbe tempo di apportare i saggi della grande arte di Melozzo. Così l'arte di Piero della Francesca dalla Marca di Urbino e dalle Ro-

Fig. 98 — Napoli, Galleria Nazionale. «Jaco. Bar.»: *Luca Pacioli e il Duca Guidobaldo.*

magne s'irradiò per mezzo di Bramante in Milano e nei dintorni della capitale lombarda.

* * *

Le forme decorative amplificate di Bramante, ricavate da Urbino, si ritrovano in una minore riduzione su un quadro enigmatico che da Urbino migrò a Firenze, quindi a Bitonto, e infine nella Galleria Nazionale di Napoli (fig. 98). Rappresenta Luca Pacioli e, se le indicazioni di un antico inventario sono giuste, il duca Guidobaldo. Il frate ha una mano sopra un libro e con l'altra disegna una figura geometrica col gesso sopra una lavagna. Sul tavolo, a destra, sta un libro recante

una scritta col nome del frate aritmetico. Inoltre poggiano sul tavolo un goniometro, un calamaio, una spugna; e, sul libro di Luca Pacioli, un poliedro. Alla parete è sospeso un prisma di cristallo, che riflette, nelle varie sue facce, la veduta esteriore, quale poteva scorgersi da una finestra della stanza, e cioè un palazzo che si erge nel cielo luminoso. A destra, guarda verso lo spettatore il giovane signore coperto da pelliccia. La prospettiva non è rigorosa: lo scorcio non riuscito della mano sinistra basta a dimostrare che il glorificatore del frate che diffuse i canoni della prospettiva di Piero della Francesca non era molto familiare con le regole prospettiche, nonostante i giuochi in cui si provò, specialmente nella rifrazione della veduta esteriore sulle facce prismatiche. La firma, certamente autentica,

IACO . BAR . VIGEN-
NIS . P . 1495

aspetta ancora che gli archivî diano modo di sciogliere l'abbreviatura, fornendo il nome dell'artista, il quale, sullo scorcio del secolo XV, rappresentava lo strascico della maniera che aveva avuto ad Urbino interpreti precipui Fra' Carnovale e Bramante, Giusto di Gand e Giovanni Santi.[1]

---

[1] Il quadro fu illustrato da A. Venturi, in *L'Arte*, 1903, pag. 96, supposto, per mala interpretazione della firma, di Jacopo de' Barbari. Il Bode, in una notizia della *Kunstkronik* di Lipsia, anno XIV, n. 32, obiettò che Jacopo de' Barbari non poteva dirsi ventenne nel 1495, poichè un documento, pubblicato dal visconte Delaborde, ci fa sapere che il pittore nel 1511, vecchio e infermiccio, riceveva una pensione da Margherita d'Austria reggente de'Paesi Bassi. Il Bode supponeva quindi apocrifa la iscrizione, ch'è invece assolutamente autentica. Il Gronau, in un articolo: *Per la Storia di un quadro attribuito a Jacopo de' Barbari*, in *Rassegna d'Arte*, febbraio 1905, richiamava una nota del Milanesi alle *Vite* del Vasari (ed. Sansoni, II, pag. 498, n. 2) nella quale è parola del ritratto di Luca Pacioli, citato dal Baldi, nel ms.: *Delle Vite dei Matematici*, già nella Biblioteca Albani, poi in quella del principe don Baldassare Boncompagni (t. II, c. 186). Il ritratto, al tempo del Baldi, era nella «Guardaroba de'nostri serenissimi principi in Urbino». A questa notizia il Gronau ne aggiunse altre due ricavate da un inventario, compilato nel 1631, dopo la morte dell'ultimo duca d'Urbino, e dà la *Revisione* del 1654 dell'inventario stesso. Nell'inventario è indicato: «un ritratto di un frate di S. Bernardino con un giovane appresso; vestito di pelliccia all'antica, segnato al basso *divo principi Guido* in tavola», e più tardi, nella *Revisione*, è indicato «un quadro in tavola alto braccia 1,2/3, largo 2 di un frate che insegna matematiche, del Ghirlandaio o di Luca Signorelli». Queste notizie fecero identificare dal Gronau la tavola urbinate con quella della Galleria di Napoli. Si potrebbe osservare, contro la probabilità della identificazione,

* * *

Con gli elementi derivati da Piero della Francesca altri furono mescolati per opera di Giusto di Gand o Justus van Gent,[1] pittore chiamato da Federigo di Montefeltro in Urbino, che si è identificato con qualche probabilità con Joos van Wassenhove. Questi, riconosciuto qual maestro nel 1460, nacque probabilmente dal 1430 al 1435, e fu inscritto nella corporazione di San Luca, in Gand, il 6 ottobre 1464. Nel 1468 il suo nome non appare più ne' registri annuali della Compagnia, e s' induce da alcuni che dal '68 al '74, dopo aver soggiornato a Roma, prendesse dimora in Urbino, alla corte dei Montefeltro. Ma solo abbiamo certezza che nel 1473 Giusto di Gand era in Urbino, intento a eseguire la tavola della Confraternita del *Corpus Domini*, la tavola stessa che Paolo Uccello prese a dipingere e forse aveva del tutto dipinta, senza soddisfare i confratelli. Si erano questi nel 1469 rivolti a Pier della Francesca, il quale, bene accolto da Giovanni Santi, fu a vedere la tavola che doveva rifarsi;[2] ma, non avendo egli accettato il cómpito, la confraternita del *Corpus Domini* solo nel 1473 sborsava denaro a « Giusto di Guanto » per la pittura della tavola. I pagamenti susseguono fino al marzo del 1475, quando

che in questo manca la scritta dedicatoria indicata dall' inventario; ma essa poteva trovarsi sulla cornice antica. Del resto, la corrispondenza della descrizione e della misura delle dimensioni, permettono di accettarla.

[1] Bibliografia su Giusto di Gand: W. Bombe, *Justus van Gent in Urbino*, in *Mitteilungen des Kunsthist. Instituts in Florenz*, III, Herbst, 1909; Ceulener, *Joos van Wassenhove*, in *Verslagen en mededeelingen der K. K. Academie*, Gand, 1910; Id., *Juste de Gand*, in *Les Arts anciens de Flandre*, Bruxelles, 1911; P. d'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento*, in *L'Arte*, 1902, pagg. 371-375; Jos. Destrée, *Juste de Gand* (Joos van Wassenhove), in *L'Art Flamand et Hollandais*, 1912, n. 6 e 12; Victor van der Haeghen, *Avons-nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand?* in *Petite Revue illustrée de l'Art et de l'Archéologie en Flandre*, XV-XVI, Gand, 1901; George Hulin, *Une note relative à Juste de Gand*, in *Buletijn der Maatschappij van Geschieden oud hei Kunde te Gent*, 8-te Jaar, n. II, 1900; Logan, *Le triptique attribué à Juste d'Allemagne au Musée du Louvre*, in *Gaz. des Beaux-Arts*, 1896, II. pag. 491; Morton H. Bernath, *Further Notes on Justus van Ghent*, in *American Journal of Archæology*, vol. XIV, nn. 3 e 4, 1910, pag. 450; Id., in *id.*; Karl Voll, *Joos van Gent und die Idealportraits von Urbino*, in *Repert. f. Kunstw.*, XXIV, 1901.

[2] Vedi A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VII, I, pagg. 332 e 434.

;uido di Mengaccio, divoto concorrente alla spesa della pit-
ura, non riuscendo a soddisfare il debito verso il maestro,
:o' suoi 250 fiorini d'oro, n'ebbe altri 15 da Federigo da
Montefeltro, per aggiungerli al conto dell'artista. E nel '75
a confraternita stessa, ai 5 di giugno, dava « più tela a Giusto
lepentore che diceva voler fare un' insegna bella per la Fra-
ernita ».[1] Compiuta la tavola, il pittore certo rimase ad Urbino
per dipingervi anche il ritratto di Federigo da Montefeltro col
iglio Guidobaldo di almeno quattro anni; cioè restò alla corte
lei Montefeltro almeno fino al termine del 1476.

L'educazione del pittore di Gand non sembra essersi fatta
esclusivamente nella sua città natale, ricca dei maggiori esem-
plari d'arte fiamminga, poichè certi elementi dell'arte di Giusto
richiamano a Colonia, trovandosi una evidente relazione tra il
pittore della *Comunione* di Urbino con quello del *Crocefisso tra
gli Apostoli* (fig. 99) del Museo di questa città (n. 122), opera
li anonimo maestro, prossimo all'altro che svolse il ciclo della
vita della Vergine (Meister des Mariänlebens). Il tipo di Cristo
comunicante, come quello di molti apostoli, del quadro della
Comunione trova chiaro riscontro con le teste oblunghe, dal-
l'alta cervice, manchevoli nell'occipite, con le lisce capigliature
strette al capo e aperte sugli omeri quali si notano nel *Croce-
fisso tra gli Apostoli* del Museo di Colonia.

Ma lasciando la comparazione e venendo al quadro urbi-
nate (fig. 100), troviamo il pittore, che, dopo aver rimestati i
tipi a cocuzza degli apostoli, studiati nella scuola, non si
mostra molto abile nel rappresentare Federigo da Montefeltro,
co' due suoi assistenti, uno de' quali sembra compitare con le
dita. Davanti a Federigo è un uomo in ricchissima veste
damascata con turbante alla orientale, ornato di gemme e di
perle, nel quale si è voluto riconoscere un ambasciatore dei

---

[1] Le note de' registri, pubblicate dal Pungileoni alla pag. 73, portano la data del
25 ottobre 1474, e così alla pag. 74 v. Alla pag. 75, che segue nel giornale, leggesi la
data del 7 marzo 1474, data che convien leggere, secondo il modo di contar l'anno ad
Urbino, 7 marzo 1475. Cfr. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822.

re di Persia, Ussumcassano.[1] Un'apparizione che muove a tenerezza è quella di una nutrice col piccolo Guidobaldo, nel vano di una porta. Federigo da Montefeltro, che pure fece figurare il fanciullo nell'ex-voto bronzeo nella Chiesa di Santa Maria de' Carmini a Venezia,[2] volle qui, vicino a sè stesso adorante, il pargolo, orfano di madre, erede del principato. Il pittore non rivela d'avere avuta familiarità con l'arte italiana. Gli apostoli sono scuri, rannuvolati, ottusi; gli angioli non nuotano nell'aria ed hanno i piedi ravvolti in un gran cartoccio di vesti. Il fondo, ove si aprono finestre, come a liste, male si ricostruisce da chi l'osservi. Tutte quelle figure che si stringono e, torcendosi, si accavallano, non rispondono ad alcun ritmo di composizione. Campeggia nel mezzo la figura di Cristo, nobile invero, presso il tavolo coperto dalla bianca tovaglia. Accanto a' suoi pie-

Fig. 99 — Colonia, Museo. Anonimo: *Crocifisso fra gli Apostoli.*

[1] Cfr. BALDI, *Vita di Federico da Montefeltro*, nella Biblioteca Vaticana, n. 1171 del Fondo Urbinate.

[2] V. A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana: Scultura del Quattrocento*, VI.

di, sul davanti, sta un grande vassoio con un mesciacqua; ed in queste come in altre particolarità, per esempio, nelle vesti damascate dell' ambasciatore persiano, sfoggiò tutte le proprie tendenze di fiammingo, come per l'effetto smagliante della pittura ad olio dovette colpire gli occhi dei committenti.

Fig. 100 — Urbino, Palazzo Ducale. Giusto di Gand: *La Comunione degli Apostoli*. (Fotografia Alinari).

Colpì anche il libraio Vespasiano de' Bisticci,[1] che, dopo essersi recato a Urbino, si permise di scrivere di Federigo da Montefeltro così: « Della pittura n'era intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a olio, mandò infino in Fiandra per trovare

---

[1] VESPASIANO FIORENTINO, *Vite di uomini illustri*, ediz. card. Mai, in *Spicilegium Romanum*, 1839.

uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime, e massime in uno suo studio, dove fece dipingere i filosofi, e poeti, e dottori della chiesa così greca come latina, fatti con uno meraviglioso artificio. E ritrassevi la sua signoria al naturale che non gli mancava nulla se non lo spirito. Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessevano panni d'arazzo ».

A quei tessitori, compagni di Giusto, dovette essere affidato da Federigo da Montefeltro il ricco pluviale che si ammira nella Cattedrale di Gubbio,[1] tessuto in oro su disegno della maniera di Giusto. Nel cappuccio è figurata l' *Ultima cena* (fig. 101) e ne' due stoloni, in uno l'*Orazione nell'Orto*, il *Bacio di Giuda* e *Cristo davanti a Pilato*, nell'altro: *La Coronazione di spine*, la *Flagellazione* e l'*Andata al Calvario.*

Che il disegno del paramento sia della maniera di Giusto, ne abbiamo fede per il confronto con la gran tavola urbinate sopra descritta. Le teste oblunghe del Cristo e di parecchi apostoli, si rivedono nel pluviale; alcuni con quei capelli tirati sul cranio e sciolti sulla nuca, così da formare la linea di un casco.

Un altro confronto potrebbe istituirsi tra il San Pietro della scuola di Giusto, quale si scorge nel quadretto rappresentante i *Santi Pietro e Paolo* nello spazio di una bifora (fig. 103), e la figura a ricamo pure di San Pietro vicino a Cristo nel-l'*Ultima Cena*, corrispondenti ambedue a un medesimo particolar tipo iconografico.

Il quadretto di Urbino, rappresentante i *Santi Pietro e Paolo* a mezza figura, è tutto guasto, ma ci lascia riconoscere i caratteri del maestro, in una forma esagerata. Le due teste a riscontro hanno la volta del cranio parallela ai prossimi archi della bifora; le mani eccessivamente lunghe, di legno, possono trovare analogia con altre della maniera di Giusto, per esempio

[1] Vedi ADOLFO VENTURI, *Paramenti istoriati su disegno di Justus di Gand e di Luca Signorelli*, in *L'Arte*, 1912, pagg. 299 e seg.

quella di San Pietro con l'altra sollevata d'*Ippocrate*, nel Palazzo Barberini a Roma. Ad ogni modo, nonostante somiglianze facilmente determinabili, il quadretto di Urbino risulta come la parodia delle forme di Giusto, con quei due santi enormi nello stretto spazio ingabbiati. Se il dipinto fosse in migliori

Fig. 101 — Gubbio, Cattedrale.
Cappuccio del paramento istoriato, eseguito su disegno di un seguace di Giusto di Gand: *L'ultima Cena* — (Fotografia Gargiolli).

condizioni potrebbe forse far fede di un aiuto di Giusto di Gand a Urbino, ligio alla grammatica delle sue forme, le quali ristampate divengono mostruose. L'aiuto si può riconoscere pure nel *Redentore* della Pinacoteca civica di Città di Castello (fig. 103), visto forzatamente di faccia sopra un tessuto a fiorami con orlatura di gemme e di perle. Le mani hanno le dita lunghe

stranamente; e la destra non riesce a significare l'atto della benedizione.

Questo medesimo aiuto, che andò tuttavia migliorando,

Fig. 102 — Urbino, Palazzo Ducale. Seguace di Giusto di Gand: *Santi Pietro e Paolo.*

collaborò poi con Giusto di Gand in alcuni de' ritratti de' filosofi, de' poeti e dei dottori delle due chiese greca e latina, per lo studio di Federigo da Montefeltro.

Fig. 103 — Città di Castello, Pinacoteca civica.
Seguace di Giusto di Gand: *Il Redentore* — (Fotografia Anderson).

Un altro quadro della Galleria di Urbino può considerarsi quasi una stampa di un particolare del gran quadro della *Comunione*. Rappresenta *Cristo che comunica un apostolo* (fig. 104). Le due figure furono ricavate dal quadro maggiore, probabilmente dallo stesso seguace di Giusto, con esagerazione della calotta cranica, con lisciatura del modellato, con stridore di tinte e rattrappimento di gesti.

Qualche tempo dopo compiuta la grande tavola e, come abbiamo detto, al più presto sullo scorcio del 1476, Giusto di Gand dipinse il *ritratto di Federigo da Montefeltro* con quello del figliuolo Guidobaldo, ora nella Galleria Barberini a Roma (fig. 105). Siede sopra un alto seggiolone ornato di gemme e perle, vestito di argentea corazza, col manto di ermellino, con le insegne della Giarrettiera, il magnifico Federigo e tiene con ambe le mani un grande pesante codice, appoggiato a una mensola gotica traforata, su cui splende una tiara tempestata di perle, dono del re di Persia. Innanzi al seggiolone sta l'elmo di lui, gonfaloniere della Chiesa e condottiero avventuroso. Davanti alle sue ginocchia, il piccolo Guidobaldo tiene lo scettro ducale. Le perle in parecchie file ne circondano il capo, formano collane, il largo cinto e un'ampia stola. Il pittore tentò rendere tutta la maestà di Federigo, sciorinare i suoi titoli, rappresentare la sua magnificenza: il dono del re di Persia, l'ordine cavalleresco inglese, la gloria delle armi, la sapienza del Mecenate, la ricchezza sfolgorante del Principe, l'orgoglio paterno. Tutto questo ha voluto esporre, da buon cortigiano, Giusto di Gand. Egli, che aveva messo perfino nella *Comunione degli Apostoli* l'ambasciatore del re orientale, per eternare la visita clamorosa ricevuta da Federigo, non ne dimenticò qui la testimonianza, e pose in alto, nello stretto vano rettangolare, la rilucente tiara. Nonostante tutto quello sfarzo, quello scintillio delle armi forbite, quel luccicar delle perle, sparse per ogni dove, la rappresentazione non ha maestà. Federigo è come un lettore nel suo studio; ma tutto quell'apparato non si comprende nella quiete della

lettura nella chiusa cella. Neppure si comprende perchè, mentre il duca medita sul librone, il piccolo Guidobaldo faccia la sua presentazione di erede del trono, alle genti del Montefeltro.

Fig. 104 — Urbino, Palazzo Ducale.
Seguace di Giusto di Gand: *Cristo che comunica un Apostolo.*

Volendo dir troppo, Giusto rintronò il breve spazio, dove la grossa testa col nasone uncinato di Federigo dà l'effetto di una maschera. E Guidobaldo, cereo nelle carni, è lì come il pupazzo straricco di un altare acconciato dalle beghine. Tuttavia il pit-

tore mostrò qui la sua bravura nei riflessi di luce sulle armi e ne' velluti; si studiò di rendere la mano di Federigo grassa, carnosa, sudante, la quale tanto dovette sembrar vera che Giusto ebbe invito di rifare nel quadro di Fra' Carnovale, ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, le mani giunte del principe.

Questo, probabilmente, fu il ritratto veduto da Vespasiano de' Bisticci insieme con le effigie de' filosofi, de' poeti, dei dottori della Chiesa greca e latina, che adornavano la Biblioteca nel palazzo di Urbino (figg. 106-133). Quei quadri, parte nella Galleria Barberini in Roma, parte nel Museo del Louvre,[1] cui provennero dalla Galleria Sciarra che li ebbe in una divisione coi Barberini, sono tutti della mano di Giusto di Gand e del suo fiammingo collaboratore. Alcuni, come *Ambrogio* (fig. 124), *Alberto Magno* (fig. 125), *Ippocrate* (fig. 122), mostrano ad evidenza la loro relazione con le figure della *Comunione degli Apostoli* in Urbino, per il tipo oblungo delle teste e per la stessa mano sinistra con le grosse dita sollevate come per sorpresa; un altro, *Pio II papa* (fig. 116), ha il capo manchevole nell'occipite già notato nel quadro urbinate; *Scoto* (fig. 113), *Euclide* (fig. 110), *Petrarca* (fig. 130), *San Gregorio Magno* (fig. 114), *Virgilio* (fig. 107), *Platone* (fig. 108), *Aristotile* (fig. 127), *Tolomeo* (fig. 111), *Seneca* (fig. 109), *Boezio* (fig. 129), ecc., hanno le stesse mani dalle dita carnose, dal pollice enfiato come per un patereccio, dall' indice allungato e curvo, quasi fosse di pasta; e talvolta le dita contorte, col pollice e l' indice arcuati per forte trazione: tutti si mostrano diretti da Giusto di Gand, che le mani stesse contrasse nella figura di Federigo da Montefeltro e in altre nel quadro della Comunione.

In ogni modo Giusto trovò una certa larghezza ne' volti e una grandiosità non ancora raggiunta in quella tavola. Venuto

---

[1] Nota dei ritratti conservati nel Palazzo Barberini: *Ippocrate Coo*, *Ambrogio*, *Gregorio*, *Boezio*, *Salomone*, *Mosè*, *Petrarca*, *Omero*, *Alberto Magno*, *Pio II papa*, *Cicerone*, *Scoto*, *Bartolo Sentinate*, *Euclide Megarese*. Nota di quelli conservati nel Museo del Louvre: *Sant'Agostino*, *San Girolamo*, *San Tommaso d'Aquino*, *Anneo Seneca*, *Virgilio Marone Mantovano*, *Tolomeo Alessandrino*, *Platone Ateniese*, *Aristotile Stagirita*, *Solone*, *Vittorino da Feltre*, *Pietro d'Abano*, *Dante Alighieri*, *Sisto IV papa*, e il *card. Bessarione*.

Fig. 105 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Federigo da Montefeltro col figliuolo Guidobaldo.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 106 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Dante.*

Fig. 107 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Virgilio.*

(Fotografie Braun).

Fig. 108 — Parigi, Museo del Louvre.
Seguace di Giusto di Gand: *Platone*.

Fig. 109 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Seneca*.

(Fotografie Braun).

Fig. 110 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Euclide* — (Fotografia Anderson).

Fig. 111 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Tolomeo* — (Fotografia Braun).

dal settentrione al contatto di un'arte che cercava la monumentalità e come l'adattamento delle figure allo sfondo naturale della romana architettura, vissuto in Urbino nel palazzo fiorito d'ogni nuova eleganza da Luciano Laurana, egli lasciò di frequente le sue trite e torte decorazioni gotiche, per riprodurre quelle del Rinascimento che gli crescevano intorno rigogliose. Tuttavia qua e là arricciava le foglie dei capitelli corinzî; a troppo breve distanza dalle teste de' suoi personaggi abbassava soffitti a lacunari, e girava le volte; e nelle lunette, nelle finestrelle si sfogava a disegnare curve e spinose nervature gotiche.

I grandi dell'Antichità, quando hanno una qualche nobilitazione, si avvicinano a tipi biblici, ma più spesso sono barbari dalle pesanti chiome, senza che dai loro occhi si sprigioni alcun lampo di pensiero. I grandi del Medio Evo, oberati dai paludamenti come gli antichi, non hanno in alcun modo la loro storica significazione.

Fra i tanti ritratti, ben pochi hanno un aspetto che si avvicini a' tipi dell'arte nostra: e si potrebbero citare *Bartolo Sentinate* (fig. 131), *Marco Tullio Cicerone* (fig. 132) e specialmente *Vittorino da Feltre* (fig. 133), come saggi dell'approssimazione graduale. Costretto egli molte volte a ispirarsi a ritratti de' personaggi che doveva riprodurre, cominciò a ingentilire i suoi tipi. E intorno a lui, del resto, non mancavano gli esempî dell'arte italiana, volgente a ideal perfezione, i quali dovevano snebbiare gli occhi del nordico pittore. Però nella grande quantità di ritratti è giusto distinguere quelli composti a dignità severa, della mano stessa di Giusto dagli altri del suo aiuto rozzo e volgare. Alcuni tipi, quello di *Pio II* (fig. 116), ad esempio, sono caricature, e altri, come quelli di *Aristotile* (fig. 127) e di *Platone* (fig. 108), sono imbarbariti. Anche alcune parti secondarie dei ritratti possono essere state eseguite dal collaboratore maldestro, che non aveva appreso da Giusto la fine ricerca nordica del chiaroscuro, la varietà degli effetti coloristici e la tecnica progredita.

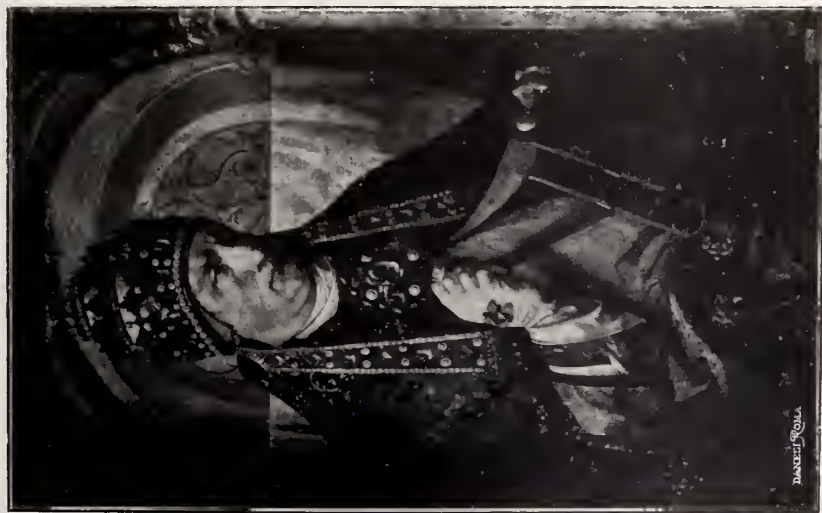



Fig. 114 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *San Gregorio papa* — (Fot. Anderson).

Fig. 115 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Agostino* — (Fotografia Braun).

Fig. 116 — Roma, Galleria Barberini.
Aiuto di Giusto di Gand: *Pio II* — (Fot. Anderson).

Fig. 117 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Sisto IV* — (Fotografia Braun).

Fig. 118 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Omero* — (Fotografia Anderson).

Fig. 119 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Il card. Bessarione* — (Fot. Braun).

Fig. 120 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Mosè* — (Fotografia Anderson).

Fig. 121 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Salomone* — (Fotografia Anderson).

Fig. 122 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Ippocrate* — (Fotografia Anderson).

Fig. 123 — Parigi, Museo del Louvre.
Giusto di Gand: *Pietro d'Abano* — (Fotografia Braun).

Fig. 124 — Roma, Galleria Barberini. Giusto di Gand: *Ambrogio*.
(Fotografia Anderson).

Fig. 125 — Roma, Galleria Barberini.
Giusto di Gand: *Alberto Magno* — (Fotografia Anderson).

Fig. 126 — Parigi, Museo del Louvre. Giusto di Gand: *Solone*.
(Fotografia Braun).

Nel castello reale di Windsor, un'altra grande tavola, rappresentante *Federigo insieme con Guidobaldo, con tre grandi*

DANESI ROMA

Fig. 127 — Parigi, Museo del Louvre. Aiuto di Giusto di Gand: *Aristotile*.
(Fotografia Braun).

della corte, in ascolto d'un oratore (fig. 134), eseguita verso il 1480, come può far supporre l'età di Guidobaldo che qui

ci appare di circa otto anni, manifesta il progresso di Giusto di Gand crescente con l'arrendersi alle forme nostre.

I ritratti sono meglio modellati, la loro costruzione è più normale, il loro aspetto più delicato, essendo corrette le deformità naturali, come quelle del naso di Federigo, che prima Giusto ritrasse con fedeltà quasi feroce. I segni del fasto sono meno esuberanti e meno gravi, disposti col senso decorativo che prima mancava allo straniero ignaro della vivacità della moda italiana. L'ambiente ripartito come in tre comparti da due colonne, prende ampiezza, e la luce si diffonde per lo spazio raccogliendosi sui volti de' personaggi assistenti all'orazione, lasciando alquanto nell'ombra l'oratore e schiarando alcuni uditori cortigiani che appaiono a sinistra nel vano di una porta.

Mentre prima le figure riempivano gli ambienti, o bassi o stretti, qui per equilibrarsi con la sala non sono rappresentate per intero, ma fino alle ginocchia, così da lasciare alla scena la giusta ampiezza, all'aria libertà di circolare. Nell'insieme, le ricerche naturalistiche del pittore di Gand, educato sul Reno, si fondono con le conquiste dell'arte italiana, e trovano misura e armonia quasi moderna.

Per questo il dipinto precorre il tempo in cui nel Settentrione si accoglieranno le nostre conquiste come supremi cànoni di bellezza.

Compiuto tanto progresso, Giusto ben poteva accingersi alla rappresentazione delle *Arti Liberali*, che dovevano ornare la ricca Biblioteca del magnifico principe. I saggi artistici di Melozzo da Forlì veduti a Urbino e quelli, di cui facilmente potè aver conoscenza, di Domenico Ghirlandaio, lo spinsero oltre nella rigenerazione.

Dovevano entrare nella libreria di Federico da Montefeltro a Urbino le figure simboliche delle arti liberali, secondo l'uso del secolo XV. Federigo da Montefeltro volle rappresentate tutte le arti, del Trivio e del Quadrivio: restano oggi soltanto la *Dialettica*, l'*Astronomia*, la *Musica* e la *Rettorica*.

Fig. 128 — Parigi, Museo del Louvre. Giusto di Gand: *San Girolamo*.
(Fotografia Braun).

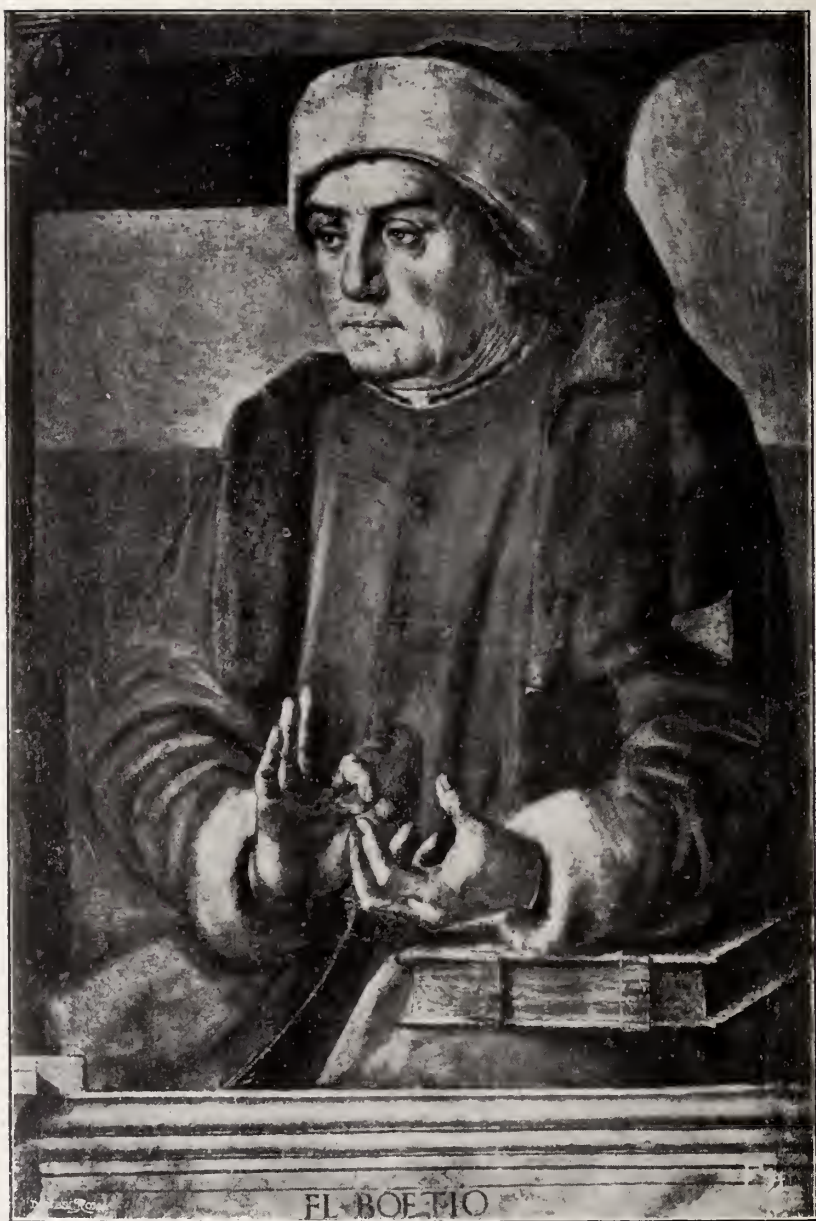



Fig. 129 — Roma, Galleria Barberini. Giusto di Gand: *Boezio.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 130 — Roma, Galleria Barberini. Giusto di Gand: *Petrarca*.
(Fotografia Anderson).

La *Musica* (fig. 135), ora nella Galleria Nazionale di Londra, è figurata come una Madonna diademata, che addita un organo a un gentiluomo, innanzi a lei con un ginocchio a terra, nel quale si vuol riconoscere Costanzo Sforza, figlio di Alessandro, signore di Pesaro.[1] Tanto il gentiluomo genuflesso, col giubboncello di broccato d'argento a verdi fiorami, e con le maniche trinciate, quanto l'organo, proiettano l'ombra sul tappeto, rendendo il verde più intenso, come nuvola primaverile sul prato. Il trono ombreggia le pareti d'alabastri commiste, e, in esse, da una cornice, pende una rama d'alloro, il premio al cavaliere che vincerà le prove dell'arte, che esalterà con suoni e canti l'amore.

La *Rettorica* (fig. 136), pure a Londra, in alto soglio rivestito di serpentini e gemme e perle, ornata di viole la bionda chioma e di perle le vestimenta, ammaestra un giovane, supposto figlio di Ottaviano Ubaldini, che l'ascolta ginocchioni ed è in atto di sorreggere con premura gentile il volume che ella si tiene aperto innanzi additando al discepolo una scritta frase e, come una vergine Sibilla, guardando lontano.

La *Dialettica* (fig. 137), ora nel Friedrich-Museum di Berlino, stende al Duca Federigo graziosamente un codice.

L'*Astronomia* (fig. 138), nello stesso museo, porge la sfera armillare al fratello del Duca, Ottaviano Ubaldini, tenuto a' suoi tempi « per gran mago » e versatissimo nelle scienze occulte. Tutte le sapienti donne sono in trono; e i prìncipi e i gentiluomini ginocchioni innanzi a loro, riverenti, devoti, esprimono con le nobilissime forme, con la festa dei colori, con la magnificenza, il trionfo della civiltà italiana.

Non la vita sensuale e non la vita del mistico; non la cruenta gloria dell'armi, nè gli spensierati sollazzi dei prìn-

---

[1] Lo Schmarsow (*Ottaviano Ubaldini in Melozzo's Bild und Giovanni Santi's Verken*, in *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsamml.*, VIII, 1887, pag. 67) si sforza di determinare le persone ritratte davanti al trono delle figure allegoriche ed anche di ravvisare questa o quella donna reale nelle immagini delle *Arti liberali*. Le ingegnose induzioni non sono suffragate da prova, poichè le figure delle *Arti* rispondono a tipi ghirlandaieschi e melozziani presi a prestito dal pittore.

Fig. 131 — Roma, Galleria Barberini. Giusto di Gand: *Bartolo Sentinate* (Fotografia Anderson).

cipi; ma il culto del bello e del buono nelle madri del sapere gentili e nei cavalieri che, deposte le armi, invocano a

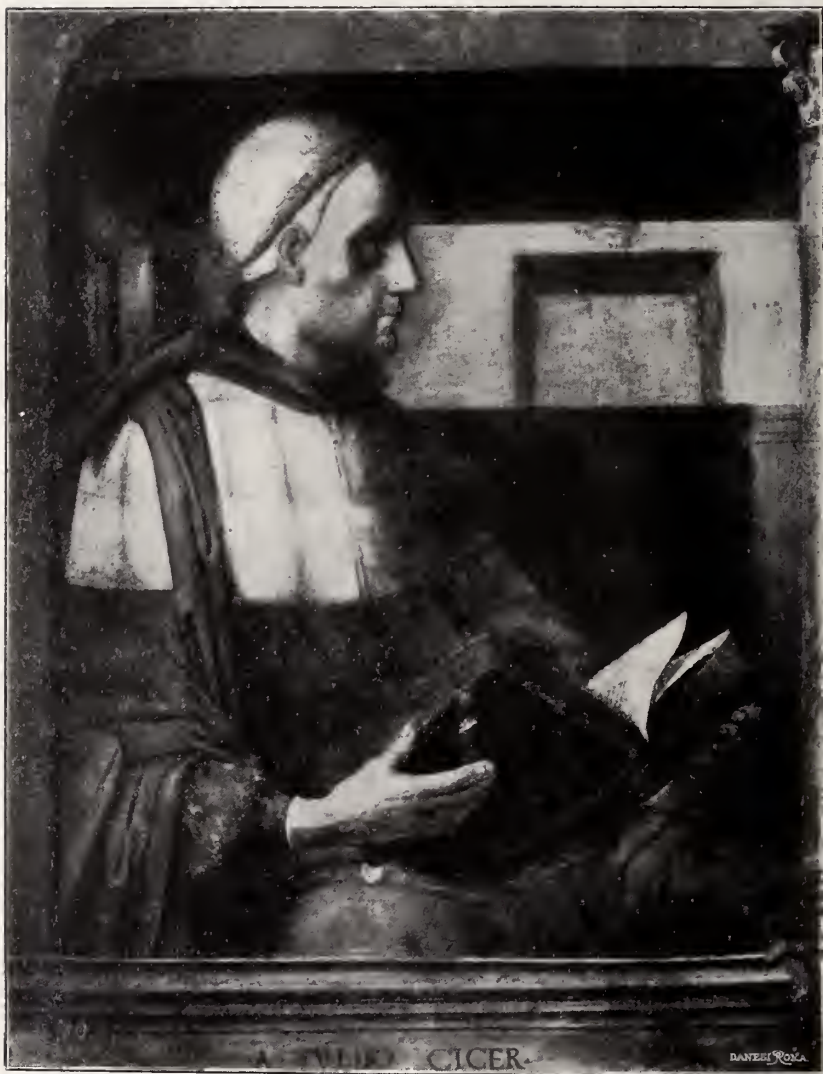



Fig. 132 — Roma, Galleria Barberini. Giusto di Gand: *Cicerone*.
(Fotografia Anderson).

pie' dei troni l'ideale moderno! Così ad Urbino, nel palazzo dei Montefeltro, come presso le altre corti italiane si glorifi-

Fig. 133 — Parigi, Museo del Louvre. Giusto di Gand: *Vittorino da Feltre.*
(Fotografia Braun).

cava la scienza e l'umanismo da quelle dee o madonne o fate; e tutt'intorno meditavano i filosofi antichi e moderni sugli aperti volumi.

Quelle figure allegoriche sono state attribuite, e sono ancora da alcuni, a Melozzo da Forlì. Si noti anzitutto l'architettura de' troni pesante, con le sagome senza snellezza, e si confronti con quella dell'affresco del Vaticano, semplice, severa, con la decorazione de' pilastri a rami intrecciati di quercia, coi classici lacunari a rosoni; e vedremo una assoluta dissimiglianza di forme. Il rotondeggiare, il girare in volute delle membrature architettoniche nel trono della *Musica* e quell'ornamento di palle è evidentemente esotico, non corrispondente in alcun modo con l'arte italiana: il disegno mostra ancora la sua derivazione gotica: ha perduto gli angoli acuti, non l'arricciatura. Le figure sono disegnate a fatica, i colori di un impasto poco fluido, ceree le tinte del viso e delle mani gonfie, grasse: queste mani con le dita tondeggianti. Anche la cura tutta fiamminga dei particolari era ignara a Melozzo che cercava l'effetto senza minuziosità, che rendeva la forma senza cincischiature, abituato all'arte rapida dell'affresco.

Queste figure non furono nè dipinte da Melozzo nè disegnate, contrariamente a quel che taluno suppone. [1] Chè, se la testa della *Dialettica* arieggia in qualche modo ai tipi muliebri melozziani, e se il cadere piramidale delle pieghe del manto di Federigo da Montefeltro ricorda il grande forlivese, vi sono qui accenni ad altri prestiti, specie nella *Rettorica* e nella *Musica*, simili alle Madonne del Ghirlandaio. E, del resto, può vedersi qui ben più ragionevolmente Giusto di Gand che, sul fondo degli elementi suoi proprî, ne innesta altri presi dai nostri pittori. La testa della *Dialettica* si adorna di cuffia e di veli, ignoti a Melozzo; quelle della *Rettorica* e della *Musica* s'ingioiellano in modo dissimile dal sobrio Ghirlandaio.

Le pieghe dei manti cadono in forma ampia, triangolare,

---

[1] Vedi WALTER BOMBE, op. cit.

Fig. 134 — Windsor, Castello reale. Giusto di Gand:

Federigo da Montefeltro col figliuolo Guidobaldo e con tre grandi della Corte, in ascolto di un oratore.

è vero, ma le costole di esse, come ritorte radici, sono ben lontane dalle facili trinciature geometrizzate delle stoffe di Melozzo.

Invece di supporre che questi fornisse i cartoni per le *Arti Liberali*, è giocoforza di pensare che Giusto di Gand, nell'acclimatarsi e nel rifarsi, avesse di mira l'opera di due maestri che tenevano il campo nella pittura. Le forme gotiche sono quasi del tutto abbandonate, e appena nei tappeti a fiorami si ritrovano i lobi gotici con le punte gigliate. Continua la nobilitazione della forma; ma ancora la *Dialettica*, la *Rettorica* e la *Musica* nelle mani meglio disegnate mostrano lo sforzo dell'apertura tra l'indice ed il pollice. Ancora la destra dell'*Astronomia* ha le dita di grossa pasta, contorte, come quelle del *Petrarca*, e una mano di Ottaviano Ubaldini, dalle dita aperte come rebbi di forchettone, è la compagna di tante altre de' filosofi, de' poeti e dei dottori indicati. Federigo da Montefeltro, che già nella tavola di Windsor aveva addolcito i lineamenti, qui appare men fiero, ingrassato nel volto, più livido di carni. E il difetto del naso vien meno. L'eleganza del vecchio signore trovasi ancora nel fratello Ottaviano Ubaldini, nonostante la pienezza d'adipe, che anche piacque a Giusto di regalare ai filosofi. Ma l'eleganza maggiore fu trovata nei giovani, dietro l'ispirazione avuta da Melozzo, tanto in quello che si prostra alla *Musica,* quanto nell'altro ginocchioni davanti alla *Rettorica*, il quale ci mostra appena lo sfuggente profilo nell'ombra. La ricchezza che Giusto aveva prodigato ai personaggi già rappresentati, qui ritorna, ma senza essere disseminata per tutto a viva forza. La figura dell'*Astronomia* si presenta coperta d'un semplice manto, e solo la sua nobiltà è rivelata dalle maniche di broccato, sporgenti fuori del manto. Federigo da Montefeltro e Ottaviano non portano gli ornamenti principeschi, e neppure il supposto figlio dell'Ubaldini; solo l'altro giovane, ritenuto Costanzo Sforza, rivela lo sfarzo grato al pittore, che del resto non dimenticò le grosse collane e le orlature di perle nell'acconciatura della *Rettorica* e della *Musica.*

Fig. 135 — Londra, National Gallery. Giusto di Gand: *La Musica.*
(Fotografia Anderson).

Il senso decorativo già notato nel quadro di Windsor, qui si è accresciuto e ha trovato le limitazioni allo sfoggio immoderato. Tale senso si rispecchia nell'ambiente ricco di marmi finemente imitati, e nei troni absidati col catino a conchiglia. Due degli ambienti, quello della *Dialettica* e della *Astronomia* sono interni di stanze, dove le figure si bilancian bene nello spazio, mentre gli altri due sono formati da troni disposti contro una parete al sommo di una gradinata. I troni marmorei, che i pittori fiorentini dettero alle Madonne nelle ancone di altare, servirono di modello a Giusto, ma, dietro la parete su cui si eleva il trono, i Fiorentini facevano occhieggiare l'azzurro tra il verde degli alberi e penetrare nelle sacre composizioni la frescura dei campi. Giusto prese lo schema e l'adattò al suo piacere, imbarocchendo il contorno delle nicchie, sul fondo chiuso.

L'arte italiana aveva vinto e fatto piegar le ginocchia al pittore del Nord. A poco a poco egli si era dato anima e corpo ad essa, finchè celebrò le Arti Liberali, che scorgeva signore nella reggia urbinate e dee tutrici del paese a lui ospitale, primo su tutti per modernità nella vita.

Come aveva guardato Melozzo per le Arti Liberali, così lo prese di mira per un *San Marco* (fig. 139), ora nel Museo Städel di Francoforte. Il tipo che può vedersi anche tradotto dal Palmezzano nell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, a Loreto, in quell'apostolo visto di faccia che precede il Redentore, dietro la testa dell'asina, si ripete in questo quadro, attribuito a Gentile Bellini e al Bonsignori,[1] dove la testa grande spicca sul vano profondo della finestra, fiancheggiata da pilastrini con foglie gotiche ne' capitelli. Il *San Marco* ha gli occhi spalancati, le sopracciglia contratte, le carni scure, le mani dalle grasse dita tondeggianti in punta. V'è in tutto la precisione meticolosa di Giusto: nelle borchie dalla legatura di cuoio, nei fermagli di pelle ròsa dal lungo uso, nella

[1] Vedi Ivan Lermolieff, *Die Werken Italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden u. Berlin*, Leipzig, 1880.

Fig. 136 — Londra, National Gallery Giusto di Gand: *La Rettorica.*
(Fotografia Anderson).

doratura della costa dei fogli, nel segnacarte, ecc. La pera che sta nel parapetto è metallica: molte perle adornano lo scollo nella tunica dell'Evangelista e luccican per la fascia che da essa si parte, a mo' di stola, come anche nel contorno delle maniche di velluto. In tutti questi particolari, come nel festone non composto alla italiana, benchè da quelli italiani imitato per la decorazione dell'arco della finestra, noi riconosciamo il pittore fiammingo con le forme rinnovate nel soggiorno d'Italia.[1]

* * *

Un altro maestro urbinate che ridusse in forma potrebbe dirsi campagnuola i precetti pittorici di Piero della Francesca, avuti forse per il tramite di Fra' Carnovale e ribaditi dagli esempî di Melozzo, è Giovanni Santi, padre di Raffaello.[2] Nato da un mercante di grano a Colbordolo, nel Montefeltro — l'anno non si conosce — trascorse dura giovinezza. Egli stesso scrive[3] che la fortuna gli era stata contraria, che il fuoco divorò il nido paterno, distruggendo ogni sua sostanza, che il suo cammino condusse fra i precipizî e che, giunto all'« età di guadagnarsi il pane », lasciati i negozî, si dette *alla mirabile arte de pictura.* A Urbino, ove s'era ridotto il giovane montanaro, trovò fruttificanti le semenze gettate da Piero della Francesca, non solo nell'opera di Fra' Carnovale, ma anche in

---

[1] Al Catalogo delle opere di Giusto di Gand, il Morton H. Bernath (articolo primo citato) aggiunge le seguenti, che noi non riconosciamo per opere del maestro: Altenburg, Museo Lindenau: *Pietà*; Berlino, Castello: *Madonna*; Firenze, Palazzo Corsini: *Madonna*; Roma, Galleria Nazionale Corsini: *Mater dolorosa*; Filadelfia, Collezione Johnson: *Crocefissione.* Anche nell'articolo anteriore il Morton indica un quadro certo non suo ch'è a Trevi nella Quadreria Municipale. Le attribuzioni sono state richiamate tanto dal Ceulener (art. cit.) quanto dal Destrée (art. cit.), il quale ultimo aggiunge all'opera di Giusto alcuni arazzi nel Museo di Boston, nel Louvre e nell'antica collezione Gavet, i quali non corrispondono alle forme del maestro in modo da poterglieli assegnare con qualche certezza.

[2] Bibliografia su Giovanni Santi: Campori, *Notizie di Giovanni Santi e di Raffaello,* Modena, 1870; G. Natali, *Pittori marchigiani anteriori a Raffaello,* in *Rivista moderna politica e letteraria,* 15 luglio 1902; Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi,* vol. I, Firenze, 1882; L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi,* Urbino, 1822; A. Schmarsow, *Giovanni Santi, der Vater Raphaels,* Berlino, 1887.

[3] Giovanni Santi, *Cronaca rimata* (edita da Heinrich Holtzinger), Tübingen, 1893.

Fig. 137 — Berlino, Friedrich-Museum. Giusto di Gand: *La Dialettica*.
(Fotografia Braun).

quella di Melozzo, che a lui fu *caro*. Ebbe la velleità di verseggiare, e la sua *Cronaca rimata* fa poco onore al poeta. In essa però si scorge quali cognizioni avesse sugli artisti del tempo o di poco a lui anteriori, vivendo alla corte magnifica dei Signori del Montefeltro. Ricorda Giovanni Van Eyck e Roggiero Van der Weyden; quello, autore del *Bagno* indicato dal Facio come esistente presso Federico; questo, celebrato da Ciriaco Anconitano pel trittico dello studio di Lionello d'Este; canta poi di Gentile da Fabriano, vanto delle Marche, del Beato Angelico che aveva lasciato il celebre polittico di San Domenico di Perugia, e del Pisanello, esaltato per le sue medaglie dal segretario del Duca, Angiolo Galli.

De' Toscani parla poco ordinatamente, discorrendo di Masaccio dopo aver detto di Fra' Filippo Lippi e di Domenico Veneziano, particolarmente noti nell'Umbria, ed anche di Francesco Pesello. Con Masaccio nomina, senza alcuna lode speciale, Andrea del Castagno e Paolo Uccello, il quale nel 1468 lavorò ad Urbino; e quindi Antonio e Piero del Pollaiuolo come grandi disegnatori, ai quali associa Piero della Francesca, senza accennare alla familiarità che ebbe con lui, suo ospite nell'anno 1469. In seguito passa in rassegna Leonardo da Vinci e il Perugino, *divin pictore*, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Luca Signorelli *de ingegno et spirto pelegrino*, e poi Antonello da Messina *huom tanto chiaro*, Giovanni e Gentile Bellini, Cosmè Tura ed Ercole de' Roberti; e termina con Melozzo *a me si caro* e col Mantegna:

> Che fea il duca d'Urbin in sè restare
> Istupefatto allor quando el vedea
> Le sue picture et arte singulare.

In questi versi da cantastorie molti de' nomi degli artisti son richiamati per sentito dire e tra gli altri quello del Mantegna per le lodi fattene dal Duca Federigo.

L'entusiasmo di Giovanni Santi si spiega soltanto per il Perugino, per Luca Signorelli e particolarmente per Melozzo, ch'egli certamente conobbe. Aveva conosciuto anche ed ospi-

Fig. 138 — Berlino, Friedrich-Museum. Giusto di Gand: *L'Astronomia.*
(Fotografia Braun).

tato Pier della Francesca, ma ne ricorda solo l'antica età. Aveva veduto intento alla tavola per la Fraternita del *Corpus Domini* Paolo Uccello, ma, nominatolo, passa oltre; aveva certamente seguito all'opera Giusto di Gand, ma non una parola di lui; si era incontrato senza dubbio con Fra' Carnovale, il pittore arciprete che probabilmente gli era stato maestro, e di lui si tace. Solo a Melozzo tributa grandi lodi per l'arte della prospettiva e dimostra di portare affezione.

Se la sua penna mal razzolava, meglio non scorse il suo pennello.

L'opera che più manifesta i rapporti di Giovanni Santi con Melozzo da Forlì, da classificarsi quindi prima fra tutte quelle a noi pervenute, è il *San Girolamo* in trono della Galleria Vaticana (fig. 140). Il dottore della Chiesa in abito cardinalizio, solleva la destra con la penna e mostra con la sinistra l'aperto volume. Dietro al ricco trono, col sottarco a lacunari, col catino a conchiglia, con lunghe mensole ai lati, invece di pilastri, è la roccia scoscesa, entro cui riappare San Girolamo penitente, ginocchioni avanti la croce. Nell'alto sporgono a mezza figura da corona di nubi due angioli con le braccia conserte al petto. Il paese, a destra, ha una rupe scura, e, in fondo, azzurrine montagne a corridietro. A sinistra, nel piano che avanza, alcuni cespuglietti, sparsi a caso, e alberi dal lungo sottilissimo fusto. Qui il pittore segue Melozzo, come ci fa pensare la positura del San Girolamo dentro la nicchia, il cader de' panneggiamenti sulla predella del trono, la special forma degli angioli, non solo per il tipo, ma anche per il modo con cui i loro corpi nell'aria son tronchi, non presti al volo, bensì come ricavati da rilievi posti in alto per modelli. La tempera è però debole; vuota la figura del San Girolamo; l'architettura del trono poco logica con quella mensola rovescia, applicata sulla faccia del piedritto su cui l'arco s'imposta, col lunghissimo mensolone in luogo dei pilastri, poggiato su di un'alta base, la quale a sua volta riposa sopra l'altissima limitante il seggio. Il trono sembra addossato alla rupe ch'esso

nasconde, la tavolozza monotona non essendo riuscita a rendere le distanze. Il quadro è messo insieme a fatica; i due angioli che adorano dall'alto sono un riempitivo raccapezzato

Fig. 139 — Francoforte, Istituto Städel. Giusto di Gand: *San Marco*.
(Fotografia Bruckmann).

da altre ancone d'altare, posti là senza chiara significazione; e quei due differenti aspetti di San Girolamo, non separati da profondità di spazio, espongono il Santo come in un cartellone.

Dopo questa fiacca pittura, Giovanni Santi si industriò a modellare più fortemente, a cercare il rilievo forzando gli scuri nei contorni, arrotondando convenzionalmente ogni forma. Crebbe la forza, ma rimase pesantezza. Fu un lavoratore che si affannò a lustrare i pavimenti de' suoi altari, i marmi delle sue nicchie, il viso dei santi e delle madonne. C'era in lui qualcosa di cocciuto, di rude, di grossolano. Non rinunciò alle proprie convenzioni; in ogni quadro le ripetè con un senso devoto. Mormorò le stesse litanie con voce sempre più bassa e profonda. Impacciato in ogni gesto, alla corte di Urbino tra i nuovi umbri aggraziati, tra i focosi ferraresi, tra gli eleganti toscani ce lo figuriamo come un buon contadino alquanto estatico, molto inchinevole al suo principe, passare con i grossi e ferrati scarponi. Faceva del suo meglio: la materia era grossa, la scorza era grossa; ma l'anima era schietta.

L'opera del 1484, la pala d'altare nella rocca di Gradara (fig. 141), mostra Giovanni Santi nel suo momento migliore. Dal tronco di Pier della Francesca eran partiti i lunghi rami, dai quali spuntarono ramoscelli onusti dei medesimi frutti: Palmezzano, Antoniazzo, Giovanni.

V'è tra loro un rapporto per la comunanza di origine, che si muta in parallelismo delle forme ognor più inaridite, in analogie di aspetti e di atteggiamenti ognor più muti: mediocri, i tre pittori nello stesso cammino, senza incontrarsi, s'intesero e si conformarono.

La grand'arte di Piero della Francesca, che con Melozzo era salita su vette sublimi, a poco a poco era decaduta in mestiere con Palmezzano, Antoniazzo e Giovanni Santi che, di uno stesso grado intellettuale, con gli stessi metodi ridussero i materiali comuni di bottega, sì che consimili divennero i loro santi, le loro madonne. La pala d'altare conservata nel castello ed eseguita per Domenico de' Dominici, vicario della Chiesa di Gradara, ci presenta Giovanni Santi in una forma che richiama gli altri due confratelli in ispirito così che, ad esempio, il San Giovanni Battista di questa pala trova un evi-

dente riscontro, nel tipo, nel gesto, nel costume, con quelli di Palmezzano; la Madonna richiama le teste reclinate delle Vergini di Antoniazzo; i cherubinetti, nell'alto, col bavero di nubi, batton le alucce come quelli dell'uno e dell'altro pittore.

Fig. 140 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Giovanni Santi: *San Girolamo.* (Fotografia Alinari).

La Vergine è seduta in un trono di cui non si vede l'architettura. Non era questo il forte di Giovanni Santi! Egli con una volata di fantasia sua propria, pose a dirittura orizzontalmente nell'aria una verga, che dovrebbe esser retta da

due cherubini, dalla quale pende un drappo a far da schienale alla Madonna. Il Bambino siede sulle ginocchia della Vergine, e, mentre mette la manina destra in una di lei, guarda un cardellino che tiene nella sinistra. Ai lati, Santo Stefano, Santa Sofia, patrona di Gradara, San Giovanni Battista, San Michele con la spada. Queste figure di santi sono più svelte, meno arrotondate di quelle che vedremo poi. E basterebbe confrontare il San Giovanni Battista con quello eseguito dal Santi nella pala d'altare per la famiglia Buffi, e con l'altro nell'ancona di San Domenico di Cagli, per accorgersi come a Gradara più ritraesse de' suoi esemplari. San Giovanni addita il Bambino, e Santa Sofia il modello della città di Gradara, che tiene nelle mani, dimostrando che il loro pittore non aveva troppa vivacità e varietà di atteggiamenti. San Michele, con la testa dalla copiosa chioma a riccioli, con le vesti a sbuffi intorno al cinto, ricorda i tipi giovanili di Melozzo, che pure ricordano, un po' di lontano, le testine alate di putto dal mento ritondetto tra le guance enfiate, con la gran volta craniale e i capelli che formano una M sulla fronte. La ragione simmetrica domina nel dipinto, nella disposizione de' quattro santi presso al trono: due più indietro, due più avanti; e così nella distribuzione dei tre cherubinetti in alto, quello di mezzo coi lineamenti raccorciati, gli altri due, l'uno di tre quarti a destra, l'altro di tre quarti a sinistra.

Di tempo prossimo all'ancona di Gradara sono, quella nel Friedrich-Museum di Berlino (fig. 142), l'altra nella chiesa di Santa Croce a Fano (fig. 143). In entrambe è la trovata di Giovanni del drappo che pende dall'asta tenuta dai cherubini, sostituente lo schienale del trono. Tuttavia quella di Berlino è anteriore all'altra di Fano, in cui s'incontrano elementi nuovi nella maniera dell'artista. L'ancona di Berlino, eseguita per la famiglia del conte Mattarozzi a Castel Durante, figura la Madonna col Bambino che appoggia teneramente la testa alla sua spalla sinistra; e, intorno al trono, disposti in modo simile a quelli della pala di Gradara, i Santi

Tommaso apostolo, che appar gigantesco, e Girolamo, a destra; Tommaso d'Aquino, che richiama quello pingue di Fra' Car-

Fig. 141 — Gradara, Palazzo Comunale. Giovanni Santi: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fotografia Alinari.)

novale nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, e Caterina, a sinistra. Davanti all'Aquinate sta ginocchioni il giovane conte Mattarozzi, studiato, nella positura e nel costume, su Melozzo.

Le forme si arrotondano e la Vergine comincia a mostrare la grande convessità della fronte, così come nella più graziosa immagine di *Madonna* che mai abbia modellato il pittore, ora nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 144); Santa Caterina tiene ancora della grazia di Santa Sofia nel quadro

Fig. 142 — Berlino, Friedrich-Museum. Giovanni Santi: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fotografia Hanfstaengl).

di Gradara, però meno squadrata nei lineamenti. Il gruppo della Vergine col Bambino si stringe tuttavia più amorosamente, come nella *Madonna*, oggi tutta rifatta, della casa del pittore in Urbino (fig. 145).

I quattro santi, meno stretti intorno al sedile della Vergine e men pesanti, con un poco più d'aria intorno, secondo

lo schema della pala di Gradara, si trovano in quella di Santa Croce a Fano. Qui è pure alquanto rotta la simmetria rigorosa per il volgersi di San Zaccaria, patriarca di Costan-

Fig. 143 — Fano, Chiesa di Santa Croce. Giovanni Santi: *Madonna e Santi*. (Fotografia Alinari).

tinopoli, verso Elena imperatrice. Gli altri due santi sono Sebastiano e Rocco, a destra della Madonna col Bambino benedicente. La Madonna solleva la sinistra aperta, come per ammirazione, gesto che l'autore ripeterà nel quadro di Urbino per la famiglia Buffi, dove anche il Bambino, dalla mede-

Fig. 144 — Londra, National Gallery. Giovanni Santi: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 145 — Urbino, Casa di Raffaello.
Giovanni Santi: *La Madonna col Figlio dormiente* — (Fotografia Alinari).

sima testa ripiegata del quadro di Gradara, ripeterà la sua mossa carezzevole insieme col gesto benedicente. I santi, formosi i due davanti, cominciano ad ispirarsi lievemente al Perugino; onde il San Sebastiano, dalla chioma di ottone, socchiude le labbra e fissa gli occhi con espressione languida e San Rocco pure china la malinconica testa e par che dondoli il corpo arcuato. Le forme ingrandite e gonfie divengono di stucco colorato: i loro contorni si fanno nerastri; le mani si atteggiano alla maniera di Giusto di Gand; le pieghe rese metalliche, cadono segnando certe ritorte costole, come in quel fiammingo.

Ancora una *Madonna col Bambino e quattro santi ai lati*, con la disposizione veduta fin qui nei tre quadri descritti, è nell'ancona d'altare commessa al Santi dalla famiglia Buffi, per una cappella nella chiesa de' Francescani a Urbino, ora nel Palazzo Ducale (fig. 146). Per dar posto al Padre Eterno nell'alto, entro un alone iridescente, cui si attaccano i busti alati di cherubi, il pittore soppresse la tenda sospesa in aria fantasticamente, e si provò a formare per la Vergine una cattedra marmorea, ispirandosi all'architettura di Fra' Carnovale nel quadro di Brera. La Madonna col Bambino benedicente siede tra i quattro santi, Sebastiano e Girolamo, Francesco e Giovanni, in basso i coniugi Buffi e un loro piccino inginocchiati, orano a mani giunte. Il committente non ha più la cavalleresca eleganza melozziana del Mattarozzi, ma la gonfiezza di Federigo da Montefeltro nel quadro con la *Dialettica*, di Giusto di Gand, il quale è divenuto esemplare al pittore di Colbordolo, specialmente nel disegno delle mani e in qualche accartocciatura di piega. Il Padre Eterno nell'alto, con la testa enorme, ci mostra quel che sia divenuto il potente che Piero della Francesca disegnò e Melozzo riprodusse per canizie venerando. I cherubinetti che forman corona sono disposti a ugual distanza tra loro e rigidamente secondo la legge geometrica che li faceva vedere col visetto alle punte de' raggi partenti dalla figura centrale, con gli sguardi convergenti verso

Fig. 146 — Urbino. Palazzo Ducale.
Giovanni Santi: *Madonna col Bambino e quattro Santi.*
(Fotografia Alinari).

di essa. I due angioli, di qua e di là dalla corona, sono lo sviluppo intero di quelli che abbiam veduti nel primitivo *San Girolamo* della Galleria Vaticana; ma i loro corpi sono squilibrati, incerti nei movimenti, nei gesti, con le destre in cui il pollice e l'indice si uniscono in cerchietto con preziosità, senza significato. In generale qui Giovanni Santi tira sempre più a lustro le sue figure, e dà loro fronti sempre più prominenti, le quali mostrano avere una gran bozza. Tuttavia aveva fatto uno sforzo nello studio del trono marmoreo che subito replicò a Monte Fiorentino, completandolo con un arco ed un catino a conchiglia, e unendovi dalle due parti una parete divisa da pilastri, la quale appena si distingue tra le quattro figure, disposte, come al solito, ai lati del seggio.

Il quadro di Monte Fiorentino a Pian di Meleto (fig. 147) fu allogato dalla famiglia Oliva. La Vergine è in trono con quattro santi ai lati, tra i quali si vede San Francesco ristampato dal quadro urbinate della famiglia Buffi. A destra, ginocchioni, coperto di lucente corazza, a mani giunte, il conte Oliva Pianani richiama Federigo da Montefeltro, orante, nel quadro di Fra' Carnovale a Brera. Sgusciano tra i quattro santi laterali quattro angioletti, che sporgono le testine presso i pilastri del seggio per ammirare l'infante Gesù. Sopra all'arco e alla cinta della cattedra, nel breve spazio rimasto, Giovanni Santi pose anche angioli musicanti a più di mezza figura e i soliti bustini di cherubi, con le ali che a due di essi formano cornetti dietro al capo.

In questo quadro, in cui il pittore ebbe probabilmente ad aiuto il suo scolaro Evangelista di Pian di Meleto, Giovanni Santi, pure attenendosi allo schema de' quadri già eseguiti, volle sfoggiar novità e non lasciar vuota alcuna parte dello spazio. La Madonna guarda la sua creatura devotamente; gli angioli a due a due ne' lati sono ricavati probabilmente da un ciborio, simile a quello di cui Donatello aveva dato l'esempio nell'altarolo della Sagrestia Vaticana; gli angioli musicanti, quattro per parte, mantengono sempre, alla grossa,

Fig. 147 — Montefiorentino, Chiesa di Pian di Meleto.
Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto: *Madonna e Santi.*

qualcosa dell'origine melozziana. La tavola per gli Oliva — come l'altra per la famiglia Buffi — fu eseguita l'anno 1489.

Sembra che a questa, nel 1490, facesse seguito l'*Annunciazione* della Galleria di Brera, proveniente dalla chiesa della Maddalena a Sinigaglia, la quale, secondo il Pungileoni, [1] fu commessa da Giovanna Feltria, donna di Giovanni della Rovere signore di Sinigaglia, quando nacque loro Francesco Maria poi duca di Urbino. Ancora l'enorme Dio Padre, entro un variopinto anellone; ancora l'architettura con rivestimenti marmorei, imitata da quella di Fra' Carnovale; il paese con la roccia laterale e le montagne globose, come nel Palmezzano. L'Arcangelo prende un aspetto di grazia, e la sonnolenta Madonna si veste d'umiltà.

A Cagli, nella chiesa di San Domenico, il padre di Raffaello frescava una cappella replicando con varianti, nel fondo di essa, sull'altare, la composizione di Monte Fiorentino (fig. 148): ritroviamo i quattro santi, due per parte, uno più avanti, uno più indietro, e invece dei due angioli in adorazione, approssimati ai pilastri del trono, uno solo da ogni lato; manca quella linea che a Monte Fiorentino segnava la derivazione da cibori scolpiti. Uno degli angioli, quello di sinistra, dalle braccia conserte al petto, invece di guardare il Bambino, si fa ammirare dagli spettatori. Il trono è pure simile a quello di Pian di Meleto. Nell'alto di questa immagine Giovanni Santi frescò la Risurrezione: Cristo si avanza fuor della tomba scavata nella montagna, quetamente tra le guardie assorte nel sonno, col vessillo del trionfatore, benedicente. Nell'arcata si vedono gli angioli che suonano e che adorano, tra le stelle; le nubi salgono a toglier la difficoltà di dipingere le gambe e sembran tagliare i corpi degli angioli coi bianchi cumuletti in cerchio. Gli angioli sono ragazzi forti e paffuti: uno con le braccia conserte sembra un piccolo lottatore; le loro teste son grosse a baule, con le guance

---

[1] Pungileoni, op. cit.

tonde e il consueto ricciolone sul mezzo della fronte; le gambe sono disegnate in arco, come soleva il Perugino. Questi, non estraneo, come abbiamo già detto, allo svolgimento artistico di Giovanni, negli anni tardi della sua attività gli offrì pure il destro di rappresentare, secondo la sua maniera, il Bambino diritto sulle ginocchia della Vergine, nell'affresco maggiore nel fondo della cappella. Anche la Vergine si addolcisce alla peruginesca. Più duro, più ligneo, più rilevato, si è fatto tuttavia Giovanni Santi figurando il *Cristo nel sarcofago* (fig. 149), col San Francesco dalla testa robusta e col San Gerolamo grandiosisissimo, poderoso. La rappresentazione sta sul monumento della donna di Pietro Tiranni, committente della cappella, e porta la data del MCCCCXXXXI.

Nel *San Sebastiano*, ora nella Galleria di Urbino (fig. 150), Giovanni Santi si provò in una composizione all'aperto, non riuscendo però ad ottenere la simmetria con tutte le figure avanti inginocchiate a destra, quali potrebbero stare sotto il mantello di una Vergine della Misericordia, messe a riscontro col gruppo dei balestrieri, stretto al lato sinistro del quadro. E la simmetria vien meno anche per il discendere diagonale della costa del monte a destra, così che lo spazio rimasto libero dalle due parti non si equilibra. A sinistra è il fianco di un edificio da una finestra del quale il tribuno incita i balestrieri, mentre dal lato opposto un angiolo scende apportatore di una corona al martire. Questi ha perduto della forza atletica che mostra nel quadro della famiglia Buffi, nè ha il languore dell'altro di Santa Croce a Fano; tutto crivellato da frecce, giunge le mani divotamente, come i divoti che presso lo supplicano.

Nel suddetto quadro di Fano la disposizione del corpo del Santo già era arcuata, alla maniera del Perugino, e tale disposizione è mantenuta ed esagerata in questo quadro. Ancora una reminiscenza di Giusto di Gand nell'angelo, negli adoratori, e nelle loro mani che non trovano posto e s'intersecano come quelle de' due coniugi Buffi nel quadro citato.

Uno degli ultimi quadri condotti dal pittore, anche qui con l'aiuto di Evangelista di Pian di Meleto è la *Visitazione*

Fig. 150 — Urbino, Palazzo Ducale. Giovanni Santi: *San Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

di Santa Maria Nuova a Fano (fig. 151). A sinistra è la casa aperta, simile a quella che abbiamo veduta nell'*Annunciazione* di Brera. N'è uscita Elisabetta per incontrar Maria. Quella è

seguita da due ancelle, questa da Giuseppe, vecchio, e da due donne, una delle quali è la ripetizione della figura della Vergine. Nel fondo il Santi ha riassunto gli elementi degli altri suoi paesi, col monte roccioso piantato d'alberelli, con il colle globoso, coll'erto monte brullo nel lontano, con le rocce a guisa di enormi stalagmiti, sotto la vetta sporgente a grondaia. L'imbarazzo del pittore nel far gestire le sue figure, si mostra specialmente nell'abbraccio delle due sante donne, con le mani che si toccano i fianchi a vicenda, con le braccia che s'incrociano. Tra le altre figure si nota quella naturalistica di San Giuseppe, scarno, stanco, accasciato dagli anni, ma dai vividi occhietti, con ambe le mani poggiate e strette al bastone; e si distingue l'ancella dietro a Elisabetta, studiata sopra un angelo del Perugino.

Tale ancella si riproduce quasi interamente in una delle *Muse* che ornarono lo studio di Guidobaldo. Iniziò egli probabilmente il ciclo che il suo seguace Evangelista di Pian di Meleto continuò dopo la sua morte insieme con Timoteo della Vite, sopravvenuto dallo studio del Francia nel 1495.

In tutta l'opera di Giovanni Santi pesa la sonnolenza dello spirito. I suoi angioli, i suoi santi, quali comparse nella scena religiosa, guardano lo spettatore, additano il gruppo centrale.

Nell'ancona di Fano nessuno dei Santi ammira, assiste, adora la Vergine e il Bambino, e la Vergine e il Bambino non s'accorgono de' quattro beati che stanno intorno. Anche nella *Pietà* di Cagli San Francesco par che stia sopra il pulpito, San Girolamo nello studio. Nell'ancona di Urbino, un po' più di attenzione è data, ma San Sebastiano, per esempio, è immaginato ancora stretto all'albero di morte, e Giovan Battista par che si trovi nel deserto e additi Gesù ai proseliti. Perfino nella *Madonna con Santi* nella cappella di Cagli, nonostante la consueta simmetria, manca unità di concetto, il collegamento delle figure, l'unisono delle espressioni. Il pittore si limitò in generale, lo abbiam veduto, a ristampare i suoi

quattro santi intorno al gruppo della Vergine col Bambino, come fece anche il Palmezzano nella tavola del 1493, a Brera, attenendosi a una disposizione delle figure quale può essere richiamata da un trittico semiaperto, senza colonnine divisorie.

Fig. 151 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova.
Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto: *Visitazione*.
(Fotografia Alinari).

Tal concetto, amplificato da Fra' Carnovale nell'ancona di Brera, venne così ridotto da Giovanni Santi.

Il quale fu sempre, per tutta la vita, un riduttore degli esemplari offertigli da Fra' Carnovale e Melozzo, Giusto di Gand e il Perugino.

Giovanni Santi morì il primo agosto 1494. Negli ultimi tempi da Guidobaldo e dalla giovane consorte, Elisabetta

Gonzaga, aveva ottenuto favore. Visitò Mantova, per incitamento della duchessa alla quale aveva fatto il ritratto e doveva apportare dalla corte dei Gonzaga quello del Marchese Ludovico.

Morendo lasciò il figliuolo undicenne, Raffaello.

Nel 1483, il 28 marzo, Giovanni Santi aveva avuto il figlio che doveva essere la « stella più brillante del firmamento dell'arte; e lo battezzò col nome dell'arcangelo Raffaele quasi presentisse lo splendore celeste del figliuolo ». Così dice il Passavant, e come lui gli altri monografisti di Raffaello vollero vedere il *predestinato* fin nel registro dei battezzati e cercarono tra le pitture paterne ogni stilla di rugiada caduta sui volti degli angioli, per subito riconoscere l'effigie fanciullesca del divo pittore: insomma, si sforzarono di considerare la vita di Giovanni Santi come il « preambolo »[1] di quella di Raffaello. Eppure, esaminate le opere del maestro di Colbordolo, noi non riusciamo a veder tante cose; solo possiamo riconoscere come nello sviluppo del genio urbinate, assimilatore rapidissimo di ogni forma spuntatagli attorno, l'arte del padre, anche per via del discepolo di lui, Evangelista di Pian di Meleto, lasciasse appena qualche prima semenza.[2]

* * *

Il solo discepolo, già più volte ricordato, di Giovanni Santi fu Evangelista di Pian di Meleto.[3] Fin dal 1483 stava nello

---

[1] Schmarsow, op. cit.

[2] Oltre le opere qui descritte, gli sono attribuite le seguenti: Berlino, Friedrich Museum: *Madonna col Bambino*; Langton (Scozia, presso Dums), Collezione Ballie-Hamilton: *Busto in profilo di fanciullo* (catalogato dal Berenson; è una imitazione forse moderna del ritratto di Guidobaldo di Melozzo nella Galleria Colonna a Roma); Urbino, Duomo: *Sei Apostoli* (in tutti si manifesta la mano di Evangelista di Pian di Meleto, come diremo in seguito); Id., Palazzo Ducale: *Madonna col Redentore morto* (l'opera è di un seguace del Santi ed è ispirata a Giusto di Gand); Id., id.: *Cristo morto sostenuto da due Angioli* (opera da noi attribuita ad Evangelista di Pian di Meleto); Id., id.: *San Rocco* (ispirato a Giusto di Gand; opera del pittore suddetto); Id., id.: *L'Arcangelo e Tobiolo* (opera come sopra); Id., id.: *Santa Martire* (opera non di Giovanni Santi, superiore a quelle di Evangelista di Pian di Meleto).

[3] Bibliografia su Evangelista di Pian di Meleto: A. Alipi, *Di Maestro Evangelista da Piandimeleto pittore*, in *Nuova Rivista Misena*, 1891, pagg. 51-53; E. Calzini, *Raf-*

studio di lui come *famulus*. Nel 1487, insieme con l'insigne scultore Ambrogio da Milano, fu testimone all'atto dell'ultima volontà del maestro che, giunto al termine della vita, nel 1494, rinnovando quell'atto lo nominò esecutore testamentario. E il discepolo, insieme con la famiglia Santi, depose la salma di lui nella Chiesa de' Francescani in Urbino, adorna delle sue pitture.

Evangelista di Pian di Meleto fu inscritto tra i fratelli della Compagnia del *Corpus Domini* di Urbino, insieme con Raffaello, e collaborò con questo, come vedremo, dal 10 dicembre 1500 al 13 settembre 1501 nella pala d'altare di San Nicola da Tolentino a Città di Castello. Si hanno del maestro posteriori notizie intorno a lavori da lui eseguiti nella Cappella del Sacramento, nel Duomo, ch'ebbe il tabernacolo adorno da Girolamo Genga e da Timoteo della Vite. All'adornamento del tabernacolo non fu estraneo Evangelista stesso che, anche in seguito (anno 1514 e 1522) dette l'opera sua per la Cappella. Morì nel 1549, il 18 gennaio.[1]

Non vi è opera alcuna che si possa attribuire con sicurezza a Evangelista; ma tra quelle assegnate a Giovanni talune si avvicinano al fare del Santi senza che gli siano da ascrivere sicuramente. È scopo della critica ricercare il numero com-

---

faello ed Evangelista di Piandimeleto, in *Rassegna bibl. dell'arte ital.*, 1909, pagg. 145-151; Id., *Ancora a proposito di Raffaello e di Evangelista di Piandimeleto*, in *Id.*, 1910, pagine 48-52; Id., *Il primo maestro di Raffaello*, in *Id.*, 1911, pagg. 58-66; Id., *Il primo maestro di Raffaello*, in *Id.*, 1912, pagg. 75-76; M. Ciartoso, *Nuove attribuzioni ad un discepolo di Giovanni Santi*, in *L'Arte*, 1912, pagg. 258-262; U. Gnoli, *Il primo maestro di Raffaello*, in *Rassegna d'Arte umbra*, 1911, pagg. 52-58; Gronau, *Neue Dokumente zur Jugendgeschichte Raphaels*, in *Kunstchronik Wochenschr. f. Kunst u. Kunstgew.*, 25 dicembre 1908; Magherini-Graziani, *Documenti inediti relativi al «San Nicola da Tolentino» e allo «Sposalizio» di Raffaello*, in *Bollettino della R. Deputazione di Storia patria per l'Umbria*, vol. XIV, fasc. 1, n. 37; L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822, pag. 136; E. Scatassa, *Due opere sconosciute di Evangelista di mastro Bartolomeo di Piandimeleto*, in *Rass. bibliogr. dell'Arte ital.*, 1901, pagg. 193-197; Id., *Evangelista di mastro Andrea di Piandimeleto pittore*, in *Id.*, 1903, pagg. 110-121; L. De Schlegel, *Il primo maestro di Raffaello, Notizie e documenti inediti*, in *Rassegna d'Arte*, a. XI, n. 4, pagg. 72-75; A. Schmarsow, *Giovanni Santi, der Vater Raphaels*, Berlino, 1887, pag. 96; A. Venturi, *Il primo maestro di Raffaello*, in *L'Arte*, 1911, fasc. II, pagg. 139-146.

[1] Cfr. Lisa de Schlegel, *Il primo maestro di Raffaello*, in *Rassegna d'Arte*, 1911, pagg. 72 e segg.

plesso entro certe supposte unità, nelle quantità credute omogenee trovare nascoste le eterogenee.

Ora, nella Galleria Nazionale di Budapest è una tavola, proveniente da Urbino, dove ornava la Cappella del Palazzo ducale,[1] già indicata sotto il nome di Giovanni Santi (fig. 152): reca la data: A. DI 17 de luglio MCCCCLXXXVIII.

Ma non può essere di Giovanni; sì di un suo discepolo addolcito, delicato, più sciolto; meno tirato il colore, tutto avvivato da piccole luci; più esile e men salda la forma. I tipi, specie quello di San Pietro martire dalla grossa cervice, rispondono alle immagini proprie di Giovanni, ma non ne hanno la robustezza rude. Tutte le teste son meno tonde, con la convessità minore della fronte, men dure, men larghe. Il trono, con poche varianti decorative, è simile a quello usato da Giovanni Santi a Pian di Meleto, di cui conserva i rettangoli marmorei nella nicchia, secondo l'uso di Fra' Carnovale; e vi si vede anche la strana lunga mensola, sostituita ai pilastrini laterali, in parte simile a quella che si adatta sui piedritti nel trono di *San Girolamo*, alla Vaticana. Gli angioli che scorciano in alto sembrano tagliati dai soliti cumuletti di nubi. Nell'insieme scorgesi un seguace del Santi meno legato dalla simmetria, con qualche vivacità decorativa, con qualche ardimento negli scorci, con un po' più di grazia e di gentile espressione, ma con meno sicuro fondamento tecnico.

Supposto che la tavola sia di Evangelista, cerchiamo se, ad avvalorar l'ipotesi, fra le opere certe del maestro sia una traccia della sua collaborazione, dove non sia chiara e netta l'impronta propria di Giovanni.

Tale traccia si può ritrovare in alcuni angioli musicanti, in alto, e in quelli che si approssimano all'altare nella tavola del paese nativo di Evangelista. Sono teste aggraziate, più allungate delle altre di Giovanni, dal mento appuntito, dalla più dolce espressione, con maggiore sbattimento d'ombre meno unite e meno pesanti.

---

[1] Cfr. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano, 1897.

Se mettiamo a riscontro il quadro di Pian di Meleto (fig. 147 cit.) con la tavola dell'anno stesso 1489 (fig. 146 cit.), esistente in Urbino, ci accorgiamo anche che Giovanni dovette

Fig. 152 — Budapest, Galleria Nazionale.
Evangelista di Pian di Meleto: *Madonna e due Santi* — (Fotografia Hanfstaengl).

lasciare al discepolo di mostrare ai proprî compaesani il valore acquistato alla sua scuola. E così il putto sulle ginocchia della Vergine non ha più il tondeggiamento consueto

di Giovanni; San Crescenzio ha nel volto un giuoco di luce e di ombre più intenso; il conte Oliva presenta forme più affilate. Anche si rileva una tendenza nuova, ignota al Santi, di mettere ornamenti ricavati da sculture e bronzi.

La sua collaborazione si può quindi riconoscere anche nella *Visitazione* (fig. 151 cit.) di Santa Maria Nuova a Fano, nella nobile ancella che segue Elisabetta, per i trapassi di chiaroscuro osservati altrove, e anche in Elisabetta, mancante nel volto dell'arrotondamento e della consueta superficial forza di rilievo di Giovanni. Anche qui in tutto il quadro deve esservi stata la cooperazione del discepolo, poichè fa eccezione, nell'insieme dell'opera di Giovanni, l'osservazione naturalistica spiegata in quel vecchietto di San Giuseppe e in quella vedova che lo segue con un sacchetto sulla testa.

La proporzione più assottigliata e allungata delle figure, la maniera meno tondeggiante, il tipo ingentilito dei volti meno fasciati di scuri, tutto ci richiama al quadro della Galleria di Budapest, che, dunque, è da ascriversi con verosimiglianza a Evangelista di Pian di Meleto.

Si attribuivano a Giovanni Santi o a Timoteo della Vite le sette *Muse* con *Apollo,* già nel palazzo ducale di Urbino, ornamento di uno studiolo di Guidobaldo, e passato poi ai Barberini, quindi nella Galleria Corsini a Firenze (figg. 153-160). Quella serie di sette muse appartiene solo in parte a Giovanni Santi; e di lui, e neppure interamente, riconosciamo solo le muse *Clio* (fig. 153) e *Polinnia* (fig. 154): quella come ricavata dall'ancella angelica del quadro di Santa Maria Nuova a Fano, di cui conserva perfino il gesto che indicava l'abbraccio di Maria con Elisabetta; l'altra col manto che forma piegoni con larghi addentramenti ed è terminato ad arco dal collo del piede destro in su, quale si vede in alcune figure di Giovanni. Anche le teste sono con la fronte a baule, secondo soleva quel pittore; però è da notarsi, nell'insieme delle due figure, una disinvoltura e come una ariosità maggiore di quella abituale in Giovanni Santi.

Fig. 153 — Firenze, Galleria Corsini.
Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto: *Clio*.

Fig. 154 — Firenze, Galleria Corsini.
Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto: *Polinnia*.

Fig. 155 — Firenze, Galleria Corsini. Timoteo della Vite: *Talia*.

Probabilmente questi aveva appena iniziato così il ciclo delle muse, quando fu preso da morte; ed Evangelista di Pian di Meleto compì le due prime figure e continuò la serie sino a quando, arrivato Timoteo della Vite dallo studio famoso del Francia, fu incaricato dal suo duca di condurre a fine il ciclo con la musa *Talia* (fig. 155) e con *Apollo* (fig. 156).

Giovanni Santi aveva divisato di porre le muse come tra due quinte, nell'angusto spazio rettangolare, formate dalle rocce erte a stalagmiti e dalle rupi coperte di virgulti. Le approssimate quinte lasciano tra loro un po' di chiaro che illumina le figure delle muse. Evangelista si attenne al concetto del maestro e ripetè in *Melpomene* (fig. 157) il gesto della figura esemplare di *Clio*, con la sinistra sollevata e la destra sull'anca; ma la classicità peruginesca del modello venne meno, il ritmo della movenza sparve, l'architettura del corpo si sconnesse, la forma, perduto ogni rilievo, si rivestì in compenso di purezza e di grazia.

Calliope (fig. 158), tutta sospirosa, con la lunga tuba, vista di tre quarti, adorna della prolissa increspata chioma, già ci apparve nelle sembianze di uno degli angioli della tavola di Pian di Meleto, e le sue mani poco mobili già si videro nelle figure del quadro di Budapest.

Tersicore (fig. 159), con la dolce testina poggiata a una mandola, *Erato* (fig. 160) che scuote un cembalo, hanno la copiosa chioma fluente lungo la persona, a ondine rincorrentisi di fili di luce, come già si vide nella Santa Caterina di Budapest.

Queste ultime quattro muse ci confermano dunque che Evangelista, autore del quadro di Budapest, da lui compiuto cinque anni dopo essere entrato nello studio di Giovanni, collaboratore di lui specialmente nel quadro eseguito per Piandimeleto, esecutore testamentario di Giovanni, ch'egli fino alla morte assistette, unico e fido discepolo, fosse il continuatore della decorazione dello studiolo di Guidobaldo.

Fig. 156 — Firenze, Galleria Corsini. Timoteo della Vite: *Apollo.*

Fig. 157 — Firenze, Galleria Corsini.
Evangelista di Piau di Meleto: *Melpomene*.

Fig. 158 — Firenze, Galleria Corsini.
Evangelista di Pian di Meleto: *Calliope*.

Sopravvenuto Timoteo della Vite, più dotto, la musa *Talia* e l'*Apollo*, pur mantenendosi nel fondo roccioso delle muse precedenti, non furono poste nello spiraglio di luce lasciato dalle rupi, bensì sulla massa scura di esse si distaccarono leggiadramente, secondo le leggi d'armonia di Francesco Francia.

Altri quadri, attribuiti a Giovanni Santi, ora che si è disegnata la personalità del discepolo, possono con verosimiglianza assegnarsi a questo.

Opera primitiva dovette essere il quadro nel Palazzo Ducale di Urbino *Cristo morto tra due angioli* (fig. 161),[1] ne' quali è la sentimentalità propria di Evangelista, che presenta commossi quelli che Giovanni Santi librava adoranti sulle nubi. L'uno poggia la testa sul reclinato capo di Cristo, e l'altro la protende dolente sulla spalla sinistra della salma. C'è il *pathos* ignoto a Giovanni Santi; e qui sono le copiose chiome degli angioli, le ombre dei volti più mosse sul volgersi della forma, le deficienze del segno nelle mani dalle dita parallele e immote, e l'incertezza nel costruire i corpi.

Meglio si delinea la personalità ne'sei *Apostoli* (figg. 162-167) della Sagrestia del Duomo di Urbino, ascritti erroneamente a Giovanni Santi. Gli *Apostoli*, in piedi, sullo sfondo di una nicchia rivestita di marmi, guardano innanzi a sè o avanzano a piccolo passo, chinando il capo sulle pagine di un testo sacro. Vi si nota una libertà maggiore che non nel dipinto di Budapest e negli altri indicati e già vi si rivelano chiaramente gl'influssi di Giusto di Gand e una schietta osservazione dei modelli melozziani. Evidentemente il pittore, non più sotto la guida di Giovanni Santi, lascia corso spontaneo alle sue tendenze.

Lo sfondo architettonico richiama in qualche modo quello del quadro di Fra' Carnovale, già in Santa Maria della Bella in Urbino, ora nella Galleria di Brera; ma nei quadri della

---

[1] Vedi Maria Ciartoso, *Nuove attribuzioni a un discepolo di Giovanni Santi*, in *L'Arte*, 1911, pagg. 258 e seg.

Fig. 159 — Firenze, Galleria Corsini.
Evangelista di Pian di Meleto: *Tersicore*.

Fig. 160 — Firenze, Galleria Corsini.
Evangelista di Pian di Meleto: *Erato*.

Fig. 161 — Urbino, Palazzo Ducale.
Evangelista di Pian di Meleto: *Cristo morto tra due Angioli.*
(Fotografia Alinari).

Sagrestia urbinate, la luce scende diagonalmente da una parte sfiorando le pareti marmoree e riflettendo un bagliore giallo-verdastro sul pavimento. In generale le figure hanno lineamenti alquanto angolosi: la fronte alta e leggermente convessa, l'arco delle sopracciglia elevatissimo come nelle *Muse* Corsini, rade le ciglia, lunate le palpebre, sotto cui sporge il globetto degli occhi, la sclerotica torbida e violacea, sinuosa la bocca, prominenti gli zigomi, il mento appuntito, le piccole mani legnose e i piedi rattrappiti. I capelli bruni danno qua e là effetto rossastro, i bianchi verdognolo; sono discriminati sulla fronte e cadono in masse morbide e fluenti, non in grossi bioccoli come in Giusto di Gand, e avvivati, diversamente da questo, con piccole luci. Sono ricordi di Giusto il brusco ristringimento alla nuca, quando le figure sono di profilo, le tempie depresse, il ciuffo lievemente ondulato che i capelli formano dietro il collo; così da Giusto derivano il colorito grasso, ben lontano dalla levigatura delle tinte tirate di Giovanni Santi, la minuzia nei particolari, e, spesso, l'intento realistico. Ma lo scolaro del Santi risente ancora la durezza dei contorni del maestro e non sa giustamente interpretare il nuovo modello: le grinze delle palpebre non dànno l'idea della pelle affloscita, le rughe sono convenzionalmente segnate a cordone, i lineamenti alquanto rigidi, le carni un po' lisciate, legnose nei piedi e nelle mani.

Tra le figure austere degli Apostoli, *Giovanni* (fig. 167) piega sulla spalla la testa bionda, sorridente e attonita. Melozzo qui ha inspirato l'artista. I capelli biondo-chiari, che si intonano per le loro sfumature verdognole allo sfondo architettonico, sono tagliati a frangia sulla fronte, e si allargano a ventaglio, come negli *Angeli* della Sagrestia di San Pietro.

L'Apostolo *Giovanni* ha un evidente riscontro col *San Sebastiano* nell'Oratorio di Santa Croce a Urbino (fig. 168),[1] pure

[1] Il *San Sebastiano* è stato scoperto e indicato come opera di Evangelista dalla dott. Maria Perotti.

Fig. 162 — Urbino.
Sagrestia del Duomo. Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo*.

Fig. 163 — Urbino.
Sagrestia del Duomo. Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo*.

Fig. 164 — Urbino.
Sagrestia del Duomo. Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo*.

d'ispirazione melozziana, ma più delicato e più morbido nei contorni. Il Santo è legato a un tronco d'albero spoglio, e vi si appoggia con abbandono. I capelli leggieri, con finissime luci, non più aderenti alla fronte, si attorcono in grosse e soffici anella; il loro colore biondo cinereo digrada con calmo trapasso in quello caldo delle carni lievemente dorate. Evangelista si ricordò del San Sebastiano di Giovanni nel quadro per la famiglia Buffi, riproducendo il torso, crivellato di frecce e l'atteggiamento; ma il seguace, nel segnare ugualmente curva la linea del dorso, pure avendo presentato il busto di fronte, riuscì illogico. Massiccio, tuttavia, il San Sebastiano della pala Buffi, vuoto nello sguardo, freddo e lustro nel colorito, nulla ha della spiritualità del giovanetto gentile, dall'espressione di sogno, nella Chiesa di Santa Croce. Qui tutto è fresco e sorriso dalla grazia un po' malinconica, affatto propria all'artista.

Gli *Apostoli* della Sagrestia urbinate, come il *San Sebastiano* ora descritto, fanno fede della natura progressiva dell'arte di Evangelista. Nel quadro di Budapest egli era all'inizio, a Piandimeleto e a Fano troppo stretto ancora al maestro, nelle *Muse* Corsini esce timidamente e fa passi incerti fuor della cerchia degl'insegnamenti, in questi ultimi dipinti si emancipa, si muove da sè, sceglie forme più ricche o più consentanee alla propria indole, ed esprime la sua naturale gentilezza.

Posteriori furono le due tele ora nel Palazzo Ducale di Urbino, già nelle pareti laterali della Cappella della famiglia Buffi, in San Francesco, condotte probabilmente da Evangelista dopo aver lavorato per lo studiolo di Guidobaldo. Ed aveva egli scorto Timoteo della Vite nel fare spiccar le figure sulla massa scura delle rupi, lasciando solo aperto il paese da un lato, poichè le figure dei due quadri campeggiano nel fondo scuro delle rocce, a più larghe masse, secondo aveva corretto quel pittore le più frastagliate di Giovanni Santi.

L'*Arcangelo Raffaele che guida Tobiolo* (fig. 169) ha ancora la disposizione dell'ancella angelica di Santa Maria Nuova di

Fig. 165 — Urbino.
Sagrestia del Duomo. Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo.*

Fig. 166 — Urbino.
Sagrestia del Duomo._Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo.*

Fig. 167 — Urbino.
Sagrestia del Duomo. Evangelista di Pian di Meleto: *Apostolo*.

Fano e della musa *Clio*, ma si è tolto il velo peruginesco, e muove dolcemente un passo; e il moto è accompagnato dalle vesti ondeggianti e dalla tunica che si apre a ventaglio e non cade più come nella musa *Polinnia*, a scanalature. Tobiolo, grazioso giovinetto, dalla lunga capigliatura, segue invocante l'Arcangelo. Tutto si è fatto qui più libero e più aggraziato. La dolcezza cercata da Evangelista di Pian di Meleto qui informa tutta la composizione che si svolge nel segno e nel colore più fluida. Appena resta la reminiscenza di Giovanni Santi, assai confusa e quasi nascosta dietro le idealità nuove.

Nel *San Rocco* (fig. 170), a riscontro di *Tobiolo con l'Arcangelo*, invece del mite campagnuolo pellegrino, del quadro di Giovanni Santi in Santa Croce di Fano, abbiamo un gentiluomo il quale, come uscito dagli adoratori delle *Arti Liberali* di Giusto di Gand, impugna il bastone del viandante quasi fosse uno scettro. Invece di additare la piaga e di mostrare la destra aperta, cascante dal polso, come nel quadro di Giovanni Santi, porta la sinistra sull'anca, da baldo cavaliere. Anche qui il segno corre più facile, benchè non sempre riesca ad azzeccar giusto, specie nel muovere le gambe ancora ritorte e mal ferme al pari di quelle delle *Muse*.

Tutte queste osservazioni ci aiutano a definire la figura di Evangelista di Pian di Meleto. Già nello studio di Giovanni egli aveva mostrato una vivacità di sentimento superiore al maestro, la quale, dopo la morte del Santi, alla venuta di Timoteo della Vite in Urbino nel 1495, meglio si liberò nelle forme rinnovate.

L'anno 1500, ai 10 di dicembre, Evangelista col figlio non ancora diciottenne del suo maestro, Raffaello, imprendeva l'esecuzione dell'ancona d'altare, rappresentante *San Nicola da Tolentino*, per Città di Castello. L'ancona fu condotta a termine in meno di un anno dai due soci, che il 13 settembre 1501 ricevettero 33 ducati d'oro a saldo del loro avere. La tavola d'altare restò al suo posto in Sant'Agostino di Città di Castello fino al 1789, anno in cui la Chiesa rovinò per terremoto,

Fig. 168 — Urbino, Chiesa di Santa Croce.
Evangelista di Pian di Meleto: *San Sebastiano*.

Fig. 169 — Urbino, Palazzo Ducale.
Evangelista di Pian di Meleto: *L'Arcangelo e Tobiolo.*

Fig. 170 — Urbino, Palazzo Ducale. Evangelista di Pian di Meleto: *San Rocco*.

e il quadro, rimasto malconcio, fu poi nel 1791 venduto a Pio VI, diviso in pezzi, che sino al tempo della invasione francese stettero, secondo il Passavant,[1] nel Palazzo Vaticano, donde sparvero in quei giorni. Solo di recente si sono identificati alcuni frammenti nella Galleria Martinengo di Brescia e in quella Nazionale di Napoli della preziosa ancona.[2] A Città di Castello, nella Chiesa rinnovata di Sant'Agostino, rimase una copia, oggi nella Pinacoteca civica, eseguita, certo non molto fedelmente, da Ermenegildo Costantini (fig. 171) prima della vendita del dipinto a Pio VI. La composizione del quadro, come si può arguire dalla copia, negli angioli assistenti San Nicola da Tolentino, richiama quelli che protendono la testa presso il trono della Vergine nella tavola di Pian di Meleto. Qui tuttavia assumono un carattere in parte derivato da Perugino, in parte da Timoteo della Vite.

Le reminiscenze della maniera paterna, evanescenti nel quadro di *San Nicola da Tolentino* non si riconoscono quasi più nell'opera del giovane assurgente con rapidità ai nuovi ideali. Nello *stendardo* di Città di Castello, specialmente nel paese che forma sfondo alla *Trinità*, si potrebbe rivedere la rupe con la vetta a grondaia e con sotto le rocce appuntate come stalagmiti, tanto più che il Perugino quando lavorò al Cambio ed ebbe Raffaello a discepolo, aveva dimenticato quella particolare roccia, desunta da lui come da Giovanni Santi, dai modelli comuni dell'arte di Piero della Francesca.

Pare quindi naturale il supporre che, rimasto orfano Raffaello a undici anni, Evangelista, fido discepolo del padre, abbia guidato l'adolescente ne' primi passi dell'arte. E il ritrovare, proprio nel 1500, il giovanetto Raffaello, precoce come tutti i genî della nostra arte nazionale, accompagnato da Evangelista di Pian di Meleto a Città di Castello, ricevere insieme con lui l'allogazione della tavola di *San Nicola da Tolentino*,

---

[1] Passavant, op. cit.

[2] Ne parleremo in seguito trattando della educazione di Raffaello. Per la identificazione de' frammenti cfr. *Oskar Fischel*, in *Jahrb. d. k. Preuss. Kunstsamml.*, 1912, II e III.

Fig. 171 — Città di Castello, Pinacoteca civica.
Copia del quadro di Raffaello ed Evangelista di Pian di Meleto: *S. Nicola da Tolentino.*

Fig. 172 — Città di Castello, Pinacoteca Comunale.
Evangelista di Pian di Meleto: *La creazione della donna.*
(Fotografia Anderson).

fa pensare che la familiarità conservata da Giovanni Santi, per tanti anni, con Evangelista, continuasse tra questo e il figliuolo.

Lo stendardo citato di Città di Castello dovette essere eseguito nel tempo stesso dell'ancona di *San Nicola da Tolentino*. E basti mettere a riscontro il frammento dell'angelo di Brescia con la testa giovanile del Santo a sinistra, nella faccia dello stendardo con la *Trinità*, per accorgersi della contemporaneità delle due opere. In questa faccia abbiamo già notato il paese de' maestri urbinati, nell'altra con la *Creazione d'Eva* (figg. 172 e 173) vediamo forme convenienti a Evangelista di Piandimeleto. Il taglio del nudo di Adamo steso a terra serba la incertezza del suo segno nell'indicare la disposizione; gli arti e le estremità mantengono la legnosità sua propria, il volto s'allunga a mo' di quelli degli *Apostoli* della Sagrestia di Urbino, dei quali tiene il colorito aranciato. Anche l'Eterno Padre non ha la gravità peruginesca quale si scorge nell'altra faccia dello stendardello e nel frammento dell'ancona di *San Nicola da Tolentino*, della Pinacoteca di Napoli; ma trova riscontro anch'esso con alcuni degli *Apostoli* suddetti. Gli Angioli che si librano affrontati nell'aria mancano pure della soavità peruginesca e stendono le grandi ali pesanti, come mai non si vede ne' modelli del Perugino. Infine il modo con cui il corpo di Adamo si distacca sulla scura elevata rupe ha simiglianza con le abitudini già invalse nella pittura di Evangelista. A lui quindi lice attribuire questa parte dello stendardo, nella quale si manifestano i caratteri già da noi designati come particolari all'ultimo rappresentante della scuola quattrocentesca urbinate.

Il ritrovarsi il fare di Evangelista nello stendardello, il determinarsi così della sua collaborazione con Raffaello, assicura che lo studio di ricostruzione dell'opera dimenticata di Evangelista di Piandimeleto è conforme a verità, e che non è audacia supporre come l'aiuto di Giovanni Santi ne guidasse il figliuolo nei primi passi dell'arte.

L'amabilità che da Timoteo della Vite sembrò passare in Raffaello, innanzi tutto era dentro di lui, ed anche inspirata

Fig. 173 — Città di Castello, Pinacoteca Comunale. Evangelista di Pian di Meleto: Particolare del dipinto suddetto. (Fotografia Brogi).

da Evangelista, come traspare nelle opere indicate, in ispecie nelle tavolette delle *Muse* che sembrarono degnissime di Timoteo stesso, cui erano ascritte.

Il che non esclude che Timoteo, ultimo continuatore delle tavolette dello studiolo di Guidobaldo, abbia avuto influsso sul genio potente assimilatore di Raffaello; tanto più che Evangelista stesso aveva migliorato la propria maniera sull'esempio di Timoteo, del quale anche fu più tardi collaboratore.

Ma il primo maestro che accompagnò devotamente l'Urbinate, quando dipingeva il *San Nicola da Tolentino*, e che collaborò con lui nel 1501 a Città di Castello, aveva già veduto il giovane darsi all'arte del Perugino, dominante nelle Marche e nell' Umbria.

Si era recato il giovane a Perugia, mentre Pier della Pieve frescava il Cambio. Raffaello aveva raccolto dal Perugino la idealità spirante dagli angioli, dalle Madonne, dai santi, dipinti nel torpore mattinale; e portò via con sè quella luce di grazia, quella fresca giovinezza d'arte: fu come l'ape che trae il miele dai pollini di mille fiori.

Ma, rapidamente assimilando, egli trasfigurò dentro di sè le immagini elaborate dai maestri, che passavano davanti ai suoi occhi fulgidi: e così restò misteriosa la sua prima educazione. Oggi soltanto, per uno spiraglio aperto da nuove notizie, proponiamo il nome di Evangelista di Pian di Meleto, del vecchio garzone paterno che accompagnò il giovanetto diciottenne a Città di Castello e lo aiutò nel salire i gradini dell'altare, ove fu primamente consacrato all'arte e alla gloria.

III.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DI PIERO DELLA FRANCESCA NELL'ITALIA CENTRALE.

IN ROMA E NEL LAZIO: Il pittore delle Storie di Santa Francesca Romana a Tor de' Specchi — Lorenzo da Viterbo — Pitture affini a quelle di Lorenzo — Il pittore dell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli — Antoniazzo Romano e i suoi seguaci: Marcantonio di Antoniazzo Romano — Strascico dell'Arte di Antoniazzo negli Abruzzi: Saturnino de' Gatti.

Quando Piero della Francesca fu a Roma, l'arte sua dovette essere in gran contrasto con quella di Benozzo Gozzoli, che, dopo avere seguito il Beato Angelico in Vaticano, era tornato per lasciar saggi di sè. Benozzo tendeva a dar corpo alle figure eteree del maestro, ma, non essendosi ancora ritrovato a contatto dell'arte fiorentina fulgente di nuovo splendore, anzi essendosi esercitato nell'Umbria dove mancavano esemplari nuovi, si riduceva a ruminar le forme dell'Angelico e a toglier loro trasparenza e ispirazione. Mancante di cognizioni prospettiche, incapace a muovere le figure e a raccontare, dovette apparire in gran ritardo quando Piero recò a Roma la propria raffinatezza toscana e la propria scienza pittorica. Avvenne che Benozzo non lasciò seguaci, e Pier della Francesca fu subitamente padrone del campo. Anche a Viterbo, ove il Gozzoli aveva dipinte le Storie di Santa Rosa, il pittore viterbese Lorenzo, invece di guardare all'opera di lui, si mostra tutto preso dalla grand'arte diffusa dal pittore di Borgo San Sepolcro. Non essendosi tenuto conto del viaggio di Piero della Francesca a Roma verso il 1460 e della conti-

nuazione dell'arte sua nell'alma città con Melozzo da Forlì, non si è ricostruita fin qui la scuola romana della seconda metà del Quattrocento, che appunto fa capo a Piero della Francesca, suo fondatore.

Un seguace di lui si trova nel frescante delle Storie di Santa Francesca Romana, nel Convento di Tor de' Specchi a Roma.[1] Quantunque gli affreschi siano guasti e ridipinti in gran parte, in alcuni tipi delle Istorie di Santa Francesca Romana si nota un'approssimazione, benchè debole, a quelli diffusi da Piero. Perciò nella scena della *Morte di Santa Francesca Romana* (fig. 174) gli angioli non sono fanciullini sorridenti quali eseguì Benozzo sulle tracce dell'Angelico, ma giovani dalle ampie capigliature, simili, benchè di lontano, a quelli che disegnò, in atto di sonare, Melozzo da Forlì. Così ne' *Funebri di Santa Francesca* (fig. 175) vedesi una suora di faccia col volto inscritto entro l'ovoide delle teste muliebri di Piero: e così ci appare il viso della Vergine nella *Comunione e Consacrazione in Cielo di Santa Francesca*. Anche la *Madonna col Bambino, seduta sul trono con Santa Francesca e San Benedetto ai lati* (fig. 176), opera certamente dell'autore del ciclo di quelle Istorie, trova un riscontro con la primitiva Madonna di Antoniazzo nel *Trittico* di San Francesco a Subiaco, e non con Benozzo Gozzoli. La Madonna abbraccia il Bambinetto che, diritto sulle sue ginocchia, porta un dito in bocca e accarezza con l'altra mano il volto della Madre. Oltre la grazia ignota a Benozzo, vi è qui l'idillio d'affetto tra la Vergine e il suo Bambino, quale nessuna scuola monacale aveva rappresentato. Quell'intimità familiare non poteva essere espressa se non da una scuola laica di pittura. Del resto, lo studio della prospettiva e quasi una sincerità nuova nella rappresentazione dell'ambiente scorgonsi nel fondo delle Istorie di Santa Francesca Romana.

---

1 Circa questo pittore, vedi ATTILIO ROSSI, *Le opere d'arte del Monastero di Tor de' Specchi in Roma*, in *L'Arte*, 1907.

Davanti a una basilica con l'atrio a colonnati, col timpano rivestito di marmi, porfidi e serpentini, nel quale s'aprono due bifore gotiche, giace Santa Francesca nel cataletto; in un Presbiterio davanti al Ciborio con la copertura piramidale, è comunicata la Santa, circondata dallo stuolo delle suore in

Fig. 174 — Roma, Convento di Tor de' Specchi. Pittore romano, nel 1468: Particolare dell'affresco con *Morte di Santa Francesca Romana.* (Fotografia Gargiolli).

ginocchio; in altri fondi sono edificî con finestre alla guelfa, con campanili, casette, ponti, muri di chiostro, dietro i quali s'innalzano le vette delle palme e degli abeti: tutto eseguito con linee semplici, nelle quali si determina la rinata architettura con prospettico rigore. Non son qui gli edificî fantastici di Benozzo, accenni di costruzioni, bensì architetture salde e definite, ritraenti con brevi tratti quelle romane del tempo.

Anche il paese non ha le rocce arcaistiche di Benozzo, e nella scena de *La Santa rapita in estasi in un vigneto* (fig. 177), c'è il tentativo di rendere le viti ritorte in file sul terreno e la campagna alberata: tentativo veristico senza traccia in Benozzo che, almeno nel suo periodo romano-umbro, si atteneva alla forma dei paesi del Beato Angelico. Il costume, infine, scevro della convenzione benozziana, rappresenta più schiettamente il vero.

In conclusione, il pittore delle Storie di Santa Francesca Romana, per quanto si può dedurre dai guasti affreschi, è un timido seguace della maniera di Piero. La data del 1468 apposta agli affreschi ci dice com'egli precedesse Lorenzo da Viterbo, col quale per la derivazione della scuola stessa, ha qualche comunanza, senz'averne la vivacità di spirito.

* * *

Un pittore che dovette avere a Roma consuetudine con Melozzo fu Lorenzo da Viterbo.[1]

I rapporti tra i due maestri si scorgono ad evidenza negli affreschi della Cappella Mazzatosta, in Santa Maria della Verità di Viterbo; quindi conviene attribuire a Lorenzo l'affresco all'entrata di questa chiesa, che, quantunque guasto, chiarisce questi rapporti (fig. 178).

È una pittura votiva coi tre Santi *Antonio abate*, *Marta* e *Maddalena* in basso, con una lunetta gotica in alto, entro la quale è l'*Annunciazione*. Basterebbe questa ultima scena per determinare la fonte di Lorenzo da Viterbo, trattandosi d' una parafrasi di quella di Melozzo al Pantheon. Ugualmente divota è Maria con le mani conserte al petto, tutta in ascolto delle parole dell'Arcangelo. È questi un po' più discosto da lei che non sia il Gabriele di Melozzo, ha un aspetto similmente forte, e aitante la persona. Spiccano le due

---

[1] Su Lorenzo da Viterbo, cfr. CORRADO RICCI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888.

Fig. 175 — Roma, Convento di Tor de' Specchi. Pittore romano, nel 1468: Particolare dei *Funebri di Santa Francesca Romana.*
(Fotografia Gargiolli).

figure sulla stessa parete, rivestita di porfido e serpentini, scompartita da pilastri che reggono l'alta complicata cornice.

Fig. 176 — Roma, Convento di Tor de' Specchi. Pittore Romano, nel 1468: Affresco sull'altar maggiore. Particolare: *La Vergine col Bambino.* (Fotografia Gargiolli).

In basso i tre santi sono disposti rigidamente, diritti; di faccia la figura di mezzo, leggermente di tre quarti quelle laterali. I canoni di Piero della Francesca sono qui osservati con scrupolo da discepolo.

A venticinque anni, nel 1469, Lorenzo aveva già frescata la cappella allogatagli da Nardo Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo.

Scrive Niccolò della Tuccia,[1] cronista di quel luogo: « Nardo (Mazzatosta) di sua propria pecunia fe' fare una onorevole

Fig. 177 — Roma, Convento di Tor de' Specchi. Pittore romano, nel 1468: *Santa Francesca Romana rapita in estasi nel rivo della sua vigna.* (Fotografia Gargiolli),

cappella nella Chiesa di Santa Maria della Verità, ove sta l'immagine di Nostra Donna, e pinta e ornata per mano di mastro Lorenzo figliolo di Jacopo di Pietro Paulo di Viterbo, abitante presso alla porticella in piano di Santo Faustino ».

Nulla oltre gli affreschi della Cappella oggi rimane come

[1] *Cronache di Viterbo e di altre città*, pubblicate in *Documenti di Storia italiana*, a cura della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Toscana, Umbria e Marche, tomo V.

opera sicura del pittor viterbese, vantato a cielo per quel-l'affresco insigne, come attestano le iscrizioni laudatorie nella Cappella stessa. Appunto perchè questo è il solo lavoro certo dell'artista si è immaginato che egli venisse meno subito dopo averlo compiuto; ma il silenzio dei rari documenti non ci permette di accogliere come sicura questa ipotesi. [1]

Nei quattro spicchi della volta (figg. 179 e 180) della Cappella, divisi da costoloni e contornati da fasce con ornati, in mezzo alle quali in un quadratino è dipinto un busto, figurano nell'apice degli angoli i *simboli evangelici*. Più in giù, come tagliati dall'arco celeste, sono, a mezza figura, i Profeti: *Ezechiele*, *Isaia*, *Daniele* e *David*. Più in basso, sopra un altro arco di nubi, campeggiano sul cielo stellato, nel mezzo d'ogni spicchio, i *quattro evangelisti*, i quali hanno alla destra i *quattro dottori della Chiesa latina* e alla sinistra i *quattro santi laudatori della Vergine* cui è dedicata la Cappella. Tale disposizione — un Evangelista troneggiante nel mezzo della parte inferiore dello spicchio tra due santi scriventi — era stata già adottata da Antoniazzo Romano, il quale, secondo i suggerimenti del cardinal Bessarione, nella chiesa dei Santi Apostoli, in una cappella del Cardinale, nel basso d'ogni vela della volta, doveva eseguire un Evangelista nel mezzo, tra un dottore della Chiesa latina scrivente a destra ed uno della Chiesa greca scrivente a sinistra.

Nel sottarco d'accesso della Cappella restano figure intere di *Santi* e mezze figure di *Profeti*.

Nella parete a destra, dove s'apre la bifora, è l'*Annunciazione* (fig. 181) e, nella zona inferiore, il *Presepe* (fig. 182); nella parte di fronte ove sorge l'altare, in cattive condizioni, l'affresco dell'*Assunzione* (figg. 183 e 184).

Nella parete di sinistra in alto, nella lunetta, vediamo la *Pre-*

---

[1] Le *Cronache di Viterbo e di altre città*, di NICCOLÒ DELLA TUCCIA sono divise in due parti, di cui la prima che narra di «quanto è necessario a Viterbo e luoghi vicini» giunge fino al 1476. Parrebbe strano che il cronista non avesse ricordata la morte del pittore che lo aveva con grande sua soddisfazione ritratto nell'affresco della cappella.

sentazione al Tempio della Vergine (figg. 185 e 186); nella zona inferiore, la grande composizione dello *Sposalizio* (figg. 187-192).

Fig. 178 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: *I Santi Antonio Abate, Marta e Maddalena*; sopra l'*Annunciazione*

La volta ci mostra uno studio di geometrizzare le parti, così che i segni evangelici sono disposti su settori d'un circolo

e i quattro Profeti su altri quattro settori d'un altro circolo a quello concentrico e, in qualche modo, gli Evangelisti e i Santi

Fig. 179 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Affresco della volta.
(Fotografia Alinari).

che stanno nel basso delle vele si dispongono pure in quattro archi di una circonferenza. Tale disposizione ignota a Benozzo

Gozzoli, dal quale si vuol far derivare l'artista, indica la fonte de' suoi studi, quella che per la via d'Arezzo scorse poi, presso Viterbo, fino a Roma.[1] E le figure studiate per lo scorcio come da rilievi plastici, l'uso frequente di tinte piatte, la monumentalità cercata — per esempio nel *San Giovanni Evange-*

Fig. 180 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.

lista — ci persuadono che Lorenzo da Viterbo ebbe la prima educazione da Piero della Francesca.

---

[1] CAVALCASELLE e CROWE (*A new history of painting in Italy*, vol. III, Londra, 1866) indicarono la derivazione di Lorenzo da Viterbo da Piero della Francesca e da Melozzo; ma annebbiarono la loro chiara visione, accennando che negli affreschi di Viterbo si notano gl'influssi di Benozzo Gozzoli. GIUSEPPE ODDI (*La Cappella della Verità in Viterbo*, in *Arte e Storia*, Anno V, nn. 10 e 13) a Benozzo principalmente dette il merito della formazione dell'arte di Lorenzo. CORRADO RICCI (art. cit.) soltanto Benozzo crede di riconoscere maestro del viterbese, senza escludere che vi sia qualche influsso umbro, ch'egli non determina.

La predella esistente a Parigi, presso Kleinberger, ci porge una traccia per riconoscere punti di contatto tra l'anonimo

Fig. 181 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: *L'Arcangelo annunciatore.*
(Fotografia Brogi).

seguace di Piero e Lorenzo da Viterbo. Il confronto potrebbe fin'anche lasciarci supporre che la predella fosse un'opera primitiva di Lorenzo, poichè in lui ricompaiono alcuni tipi, San Giuseppe, ad esempio, più svolti, più forti, ma con un

Fig. 182 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità. Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: *Il Presepe* — (Fotografia Brogi).

Fig. 183 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'*Assunzione*.

fondo di lineamenti comune. Nello studio di Piero, Lorenzo s'incontrò con Melozzo da Forlì. Fors'anche quando Piero,

Fig. 184 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'*Assunzione*.

compiuti gli affreschi di Arezzo, fu a Roma per ornare alcune stanze del Vaticano, ebbe con sè Melozzo e il garzoncello Lorenzo, il quale poi non potè a meno d'accorgersi dello svi-

luppo, dell'espansione, dell'impeto nuovo che l'arte di Piero della Francesca assumeva nel compagno, il quale era maggiore di sei anni.

L'*Annunciazione* (fig. 181) offre ancora una delle tante prove degl'influssi subiti da Lorenzo da Viterbo. L'Eterno Padre nell'alto, col busto fuor delle nubi, mostra un atteggiamento simile a quello dell'*Annunciazione* del Pantheon, e l'Arcangelo,

Fig. 185 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: *La Presentazione della Vergine al Tempio.*

davanti l'alto muro pur diviso in scomparti da pilastrini scanalati, ricorda il tipo melozziano con l'ampia capigliatura fiammante, per il modo di cadere dei copiosi panneggiamenti sulle gambe piegate e sul suolo. Si nota però come il giovane ardente viterbese si provi a rompere la grave simmetria da Pier della Francesca tramandata ai seguaci. La chioma dell'Eterno è mossa dal vento che pure scuote, facendo insenature bizzarre, gli sbuffi della veste intorno al cinto di Gabriele. Lorenzo da Viterbo si sforza a ottenere una mimica più viva nelle sue

figure; e l'Arcangelo con la mano quasi distesa significa il suo dire concitato nell'annuncio del Verbo.

Nel *Presepe* (fig. 182) la Madonna adora inginocchiata la

Fig. 186 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.

sua creatura, e la tunica le forma lunghe pieghe scanalate come quella dell'Annunciata di Melozzo al Pantheon. Ma qui

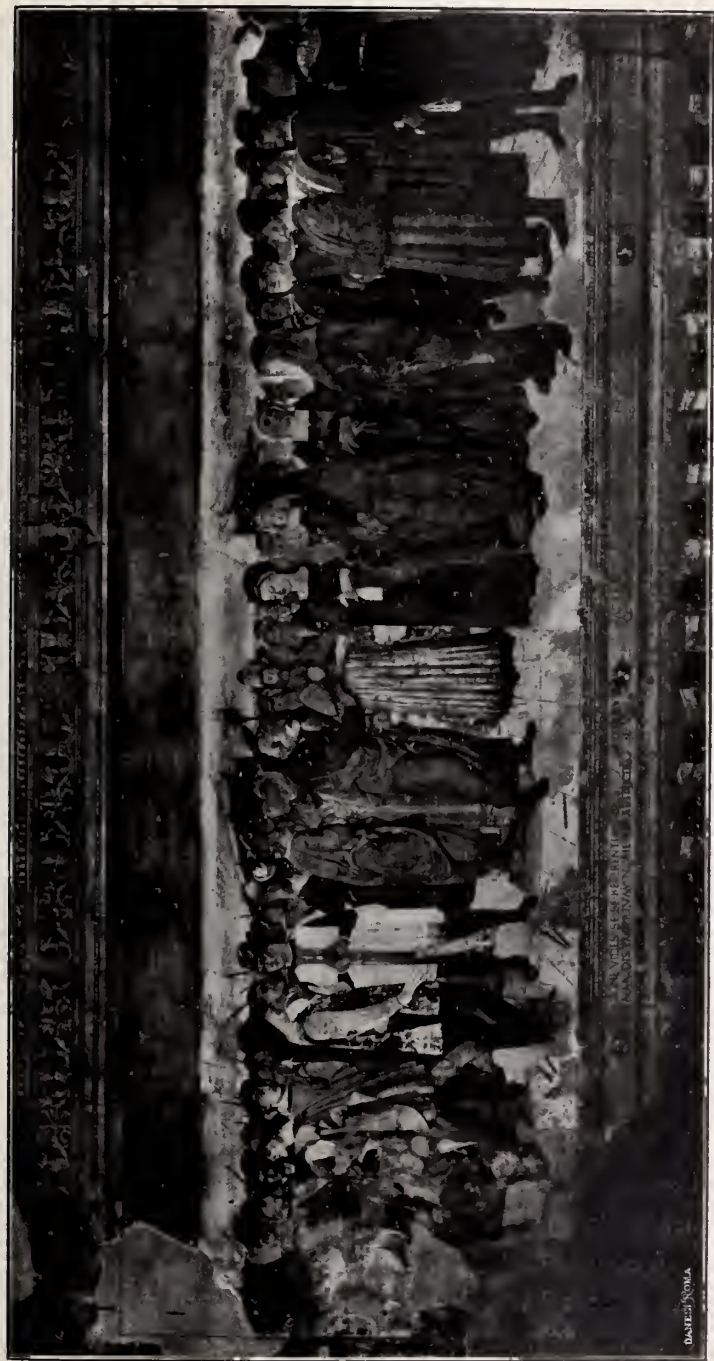



Fig. 187 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: *Lo Sposalizio*.
(Fotografia Brogi).

la Vergine, toltale dal pittore la grandezza, è più la femminella divota, pari alle levatrici che seguono Giuseppe per venire ad assisterla. Ella è intenta a guardare l'ignudo Neonato. Nelle teste delle levatrici si nota come il capo si disegni ancora

Fig. 188 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità. Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Brogi).

entro l'ovoide di Piero della Francesca, ma ne ha perduto l'eleganza della linea, si è ingrossato, e nella linea elissoidale non è più compresa la nuca sollevata delle donne. La capanna s'apre tra rocce e rovine formate di grandi conci squadrati, come è nell'uso che da Domenico Veneziano trasse Piero e diffuse ai discepoli.

La composizione rivela tendenze naturalistiche particolari nel modo di concepir la scena: la Vergine sta secondo il costume chiesatico, invalso fino al principio del Quattrocento: *Ipsum quem genuit adoravit*; San Giuseppe, invece di restarsene seduto in un canto o di cadere pure in adorazione, era andato in cerca delle levatrici e torna ora in fretta, seguito

Fig. 189 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.

dalle due donne — una delle quali porta un cesto di pannilini sul capo — e con la destra avverte di averle rintracciate. Anche nel disegnare l'ambiente, Lorenzo non si contentò di rappresentare una grotta, ma vi sospese un cesto e un drappo, come per condurci dalla rappresentazione fantastica nella realtà della vita. Il bue e l'asino che, in generale, non apparivano più, se non come un ricordo di una parte del racconto della

Natività, qui protendono il capo fuor della grotta e l'abbassano per compiere la loro missione.

Il naturalismo del pittore più si manifesta nello *Sposalizio della Vergine* (figg. 187-192), quantunque tutte le figure della scena appaiano diritte, parallele, alla maniera di Piero della Francesca. Però esse si dispongono troppo alte nel rettangolo che le racchiude, così che sul loro capo resta soltanto una breve lista bianca di cielo. La rubiconda Vergine è accompagnata dalle pronube, che hanno il tipo delle levatrici vedute nel *Presepe*, e dal corteo numeroso di uomini, tra i quali uno col cappello alla grecanica sembra studiato sui molti esemplari di Piero in San Francesco d'Arezzo.

Maria china pudibonda il capo mentre il mitrato sacerdote le prende la destra per avvicinarla a quella di Giuseppe che sta per porgerle l'anello nuziale. Dietro San Giuseppe, al quale è dato l'aspetto già osservato nel *Presepe*, i pretendenti alla mano della Vergine, giovani e baldi, con le verghe in parte a terra spezzate, parlano alcuni tra loro, inquieti, guardando gli sponsali (fig. 188); uno sogghigna, un altro volge gli occhi dalla scena giungendo le mani come per rabbiosa rassegnazione; altri due in dietro, mostrano stupore il primo, il secondo l'atto di spezzar la verga; un elegante signore, messa la palma della destra sulla punta della verga troncata come per giocherellare ostentatamente, guarda con petulanza, tronfio di vanità maschile; un altro si volge rattristato, e quattro giovani in gruppo commentano l'avvenimento (fig. 187): l'un d'essi par che l'annuncî, accalorandosi, ad un imberbe nobil uomo che spalanca gli occhi per maraviglia, mentre un compagno sogguarda tra essi ironico ed un altro scoppia in una risata. Intorno agli sposi stanno assistenti in un contegno più grave, in variato costume, e uno, dietro ad Abiatar, col turbante. Le pronube vicine a Maria sono giovani acconciate a festa con cuffiette adorne d'un festoncino arcuato sulla fronte (figg. 190 e 191); una, la più giovinetta, paffutella, molto compresa della solennità della cerimonia; un'altra a lei prossima, solleva le

pupille al cielo; seguono le anziane e una vedova tutta coperta di nero, dignitose; e le ultime, dietro, come se fosse arrivato all'orecchio qual cosa del mormorio ribelle dei giovani,

Fig. 190 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Moscioni).

si guardano non senza turbamento. Anche gli uomini che seguono, giovani o vecchi, non hanno l'aspetto festoso; taluno anzi sembra oscurarsi in volto per l'indecoroso contegno dei pretendenti.

Per gran parte quelle figure sono riprodotte dal vero, come afferma Nicola della Tuccia cronista, scrivendo che in quella scena dello *Sposalizio* « sono molti giovani cavati dal naturale. Tra quelli da quello lato ove sta la gloriosa Vergine sono pinte certe pie donne di più ragioni e di retro a dette donne sta una vestita di negro, in forma di vedova; e di retro a quella detto maestro volse pingere me e cavarmi dal naturale, e così fè. Ove vederete uno omo antico d'età, d'anni settantotto e mezzo circa, vestito di pagonazzo e col mantello adosso e una berretta tonda in testa e calze nere. E quello è fatto alla similitudine mia, fatta ai 26 d'aprile 1469. E quelle persone che vorranno leggere mie scritture e cognoscermi, vengano a vedere in quello loco.

« L'altre figure sono fatte a similitudine d'altri, delli quali al presente non fo' memoria ».

Si vede invero (fig. 192) il forte vecchio che raccontò gli avvenimenti della città sua, con l'aspetto d'uomo facondo, tra altri gentiluomini di Viterbo, coi loro caratteri sinceramente espressi. Tra i giovani, specialmente nell'elegantone coi lunghi capelli a zazzera, può riconoscersi il tipo alquanto adattato ai modelli melozziani. Il metodo di ricavar dal vero portava l'artista a riprodurre attori contemporanei nei quali tuttavia voleva riflesso il sentimento che li avrebbe animati se fossero stati partecipi della sacra cerimonia.

Finissimo osservatore, Lorenzo da Viterbo si provò a sorprendere i gradi dell'ira mal dissimulata, nei pretendenti alla mano della Vergine, e a cercare differenze nella espressione di attenzione e di gravità, negli spettatori degli sponsali.

La scena sacra era stata trasportata come in una piazza viterbese, rappresentata da attori cittadini; avvicinata così al popolo, che sentì e magnificò la nuova maraviglia del suo pittore. Non il meccanico rompere delle verghe, non la brutale minaccia dei pugni sulle spalle di Giuseppe — atti che la iconografia dello Sposalizio mantenne anche dopo Lorenzo — ma l'agitarsi della passione negli amorosi giovani, il rispec-

Fig. 191 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Moscioni).

chiarsi negli aspetti dell'intimo stato psicologico volle esprimere Lorenzo da Viterbo in quell'opera che non i suoi con-

Fig. 192 — Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.
Lorenzo da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.

cittadini soltanto, ma l'arte italiana mirava, presagio di gloria.

Anche nella predella Kleinberger la nuova iconografia dello Sposalizio trova la sua prima determinazione: e questo sempre

più ci persuade che da Piero della Francesca avesse Lorenzo i primi diretti rudimenti. E l'allineamento delle figure nello *Sposalizio*, ed anche qualche particolare, ad esempio la capigliatura a lunghe ciocche serpentine, che si vede pure ad Arezzo nelle figure del seguito di Eraclio che trasporta la Croce a Gerusalemme; ed il tipo del personaggio col cappello alla greca a destra nello *Sposalizio*, — ci confermano la derivazione di Lorenzo da Piero.

Ma qui è pure una vita, un ardore giovanile, un'agilità di forme, una freschezza di entusiasmo, una baldanza di spirito, nella ricerca del nuovo, da designarci già nettamente la originale personalità dell'artista.

Melozzo continuava Piero ascendendo a manifestazioni sempre più monumentali, ricercando nelle sue anime giganti divine energie; Lorenzo, pure sprigionatosi dagli schemi geometrici di Piero, guardò con occhi limpidi il vero, e nelle scene del cielo rappresentò il dramma degli esseri della terra.

* * *

Abbiamo accennato più volte alla predella Kleinberger per le affinità con Lorenzo da Viterbo. La predella comprende due lunghi tratti con lo *Sposalizio* e la *Visitazione*. La prima scena (figg. 193-195) non ha soltanto per l'iconografia un rapporto con Lorenzo da Viterbo, ma anche per la distribuzione delle figure, poichè qui pure è il corteo delle pronube con la vedova abbrunata. La *Visitazione* (figg. 196-198) è ugualmente una scena presa dalla vita sociale. Tanto Maria quanto Elisabetta sono seguite da ancelle le quali tutte ricordano i moduli della forma designati da Piero. L'incontro di Maria con Elisabetta avviene nello spazio che intercede tra due edificî, quello a destra con pilastri scanalati, un arco rivestito di marmi differenti, muraglie a striscie marmoree bianche e nere.

Lo spazio ha un pavimento a romboidi neri, inscritti entro un bianco rettangolo ed è chiuso da un alto muro nel

Fig. 193 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare dello *Sposalizio*.

Fig. 194 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare dello *Sposalizio*.

quale tre genietti reggon festoni. Questa predella potrebbe supporsi un lavoro giovanile di Lorenzo da Viterbo: sicuramente è saggio della scuola di Piero, nel tempo in cui Lorenzo stava formandosi. Non vi è ancora la costruzione sicura de' personaggi che si vede specialmente nello *Sposalizio* in Santa Maria della Verità a Viterbo e il movimento loro non ha la precisione e la vivacità realistica che si trova in quell'opera. In ogni modo la predella sembra formare un primo anello nell'arte che da Piero si trasmette a Lorenzo, prima che nuove anella fossero aggiunte da Melozzo da Forlì.

Così l'ultimo anello della elaborazione che ha a Viterbo l'arte di Piero della Francesca può considerarsi l'*Annunciazione* della raccolta Gardner a Boston (fig. 199), attribuita, per la solita erronea convenzione, a Fiorenzo di Lorenzo. In essa non mancano le corrispondenze con gli affreschi di Santa Maria della Verità, e può notarsi una stretta simiglianza tra la Vergine annunciata e la Madonna nel *Presepe* a Viterbo. Entrambe le teste sono girate di tre quarti al modo stesso, ugualmente inchinate, con gli occhi socchiusi, il mento rotondo, e son coperte da un simile candido drappo.

La Vergine nel quadro di Boston è tuttavia più accarezzata, più svolta, tanto da ritenerla una manifestazione posteriore a quella nell'affresco viterbese. L'Arcangelo ha il tipo melozziano come l'Arcangelo dell'*Annunciazione* di Viterbo; le forme sono divenute più determinate, e più rilevate: ma lo studio ne ha scemato l'ardore. Il suolo ha striscie di romboidi scuri entro rettangoli, sfuggenti in prospettiva verso una porta del fondo, che lascia intravedere l'aperta campagna dominata nel davanti dal grande albero chiomato, che si vede costantemente ne' paesaggi di Piero.

Potrebbe darsi che il dipinto di Boston ci rappresentasse Lorenzo da Viterbo in un momento posteriore all'esecuzione degli affreschi viterbesi. Per la mancanza di opere successive di Lorenzo, dalle quali si possano ricavare gli elementi di confronto, che ci diano sicurezza nell'attribuzione a lui del

Fig. 195 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare dello *Sposalizio*.

Fig. 196 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare della *Visitazione*.

Fig. 197 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare della *Visitazione*.

dipinto, ci basti di indicare questo ultimo anello di una catena che sembra idealmente far capo alla predella Kleinberger.

* * *

Un altro pittore che a Melozzo si richiama è il frescante dell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli [1] nella cui volta sta il *Salvatore benedicente* (fig. 200), nel mezzo, con i *quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa latina* (figg. 201, 202, 203) negli spicchi; nel sottarco, che divide la nave dal Presbiterio, *le dodici Sibille* entro tondi; nella parete di sinistra l'*Assunzione della Vergine*; in quella a destra la *Natività del Battista* e *Zaccaria che scrive il nome del Neonato.*

La relazione con Melozzo appare evidente, nel forte modellato delle figure, nello scorcio delle teste o chine o rivolte al cielo, e nell'ampio drappeggio che cade dalle ginocchia in lunga distesa a terra. Trattasi di un maestro ben superiore ad Antoniazzo, al quale questi affreschi sono attribuiti.

Nelle *Sibille* del sottarco sono segnate rapidamente con tinte, anche piatte, teste piacenti con le chiome a ciocche serpeggianti. Nella *Natività di San Giovanni* (fig. 204) e nelle levatrici torna il modulo delle teste di Piero; e in *Zaccaria che scrive il nome di Giovanni* (fig. 205), e nei due che lo guardano sorpreso, è la grandezza melozziana. Zaccaria, vecchio venerando, china la fronte pensosa, mentre il robusto uomo che gli sta accanto, figura di apostolo, addita lui con la destra ed apre sorpreso la sinistra, e un altro protende il capo dietro le spalle di quell'uomo possente, curioso e meravigliato a un tempo. I due testimoni della imposizione del nome di Giovanni, diritti presso a Zaccaria seduto, hanno in sè una monumentalità che dice la loro derivazione melozziana.

E più ancora si manifesta tale derivazione nell'*Assunzione* della Vergine (figg. 206-208), nel dipingere la quale il pittore

---

[1] Circa questo pittore, vedi ATTILIO ROSSI, *Opere d'arte a Tivoli*, in *L'Arte*, 1904, pag. 146; ID., *Tivoli* (Serie « Italia Artistica »), Bergamo, Arti Grafiche, 1909.

Fig. 198 — Parigi, Collezione Kleinberger.
Seguace di Piero della Francesca: Particolare della *Visitazione*.

dovette ricordare gli affreschi di Melozzo ai Santi Apostoli a Roma. In alto la Vergine raggiante nella mandorla sorretta dagli angioli (fig. 207), nel basso gli Apostoli, guardanti in su verso la divina, o maestosamente diritti, o inginocchiati, oranti con profonda divozione. Il grandioso tipo dell'assistente di

Fig. 199 — Boston, Raccolta Gardner.
Maestro affine a Lorenzo da Viterbo: *L'Annunciazione.*

Zaccaria, si ripete negli Apostoli (fig. 208), dalla virilità potente o dalla giovinezza radiosa, o dalla vecchiaia ancora piena d'impeti e di slanci. Dietro agli Apostoli, formano quinte alla scena due montagne, una delle quali con casamenti, forse ricordo di quelli che, secondo il Vasari, Melozzo fece nella chiesa dei Santi Apostoli. Tra le montagne si stende lontana la valle.

Quest' opera rivela un altro pittore vicino a Melozzo ben più di quel che mai sia stato Antoniazzo, riduttore delle forme grandi, che quegli conservò romanamente.

Fig. 200 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: *Il Salvatore benedicente* — (Fotografia Danesi).

* * *

La prima volta che s' incontra Melozzo a Roma, circa il 1460, il suo nome è associato con quello di Antonio Aquilio, detto Antoniazzo,[1] negli epigrammi dettati in loro onore per avere

[1] Bibliografia su Antoniazzo Romano: D. Angeli, *Affresco inedito di Antoniazzo Romano in Roma*, in *L'Arte*, 1905; G. Bernardini, *Alcune opere di Antoniazzo Romano in Roma*, in *Rassegna d'Arte*, 1909; Bertolotti, *Der Maler Antoniazzo von Rom und seine Familie*, in *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1883; M. Ciartoso, *Note su Antoniazzo Romano*, in *L'Arte*, 1911; Corvisieri, *Antoniazzo Aquilio Romano*, in *Il Buonarroti*, 1869;

riprodotta l'immagine di venerata Madonna, attribuita a San Luca, secondo gli ordini di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, che donò quella di Melozzo a Santa Maria del Popolo, l'altra di Antoniazzo a Santa Maria Maggiore. Entrambi furono esaltati come rivali del leggendario autore evangelista. Certo, Antoniazzo doveva già essere maturo nell'arte, trovandosi che nel 1464 il Cardinal Bessarione gli allogò l'affresco di una cappella, ai Santi Apostoli, detta di Sant'Angelo, e, l'anno seguente, una seconda cappella dedicata a Santa Eugenia. La quale doveva essere così frescata: nella volta stellata, in mezzo, Cristo circondato da quattro angeli; in ciascuno de' quattro spicchi un Evangelista tra un dottore della chiesa latina e uno della chiesa greca, questi in seggio, in atto di scrivere. In due pareti, sugli sguanci delle finestre, colonnine e finti marmi; di qua e di là dall'una due angeli, di qua e di là dall'altra un angelo e il Precursore. Sopra i sei pilastri, compresi i due fiancheggianti il tabernacolo, la figura di un Santo. Tutt'in giro, dal suolo fino alla metà della

---

Herbert E. Everett, *Antoniazzo Romano*, in *American Journal of Archæology*, 1907, pag. 279; Gottschewski, *Die Fresken des Antoniazzo Romano in Sterbezimmer der Heil. Caterina von Siena zu S. M. sopra Minerva in Rom*, Strassburg, 1905; Id., *Un dipinto di Antoniazzo*, in *Bollett. d'Arte*, 1908; U. Gnoli, *Un dipinto di Antoniazzo al Louvre*, in *Rassegna d'Arte umbra*, 1910; F. Hermanin, *Un trittico di Antoniazzo Romano in San Francesco a Subiaco*, in *Bullett. d. Società filolog. romana*, 1902, pag. 37; Jacobsen, *Neue Werke von Antoniazzo Romano*, in *Repert. f. Kunstwiss.*, 1906, pag. 104; A. Rossi, *Un discepolo di Antoniazzo Romano*, in *Bollett. d'Arte*, 1908; A. Schmarsow, *Ein Votivgemälde in San Pietro in Vincoli zu Rom*, in *Kunstkronik*, XIV; P. Toesca, *Quadri di Cristoforo Scacco e Antoniazzo*, in *L'Arte*, 1903.

Per accenni ad Antoniazzo in pubblicazioni varie, cfr. L. Borsari, *Il Castello di Bracciano*, Roma, 1895; P. Casimiro, *Memorie istoriche delle Chiese e dei Conventi dei frati minori della Provincia Romana*, Roma, 1764; P. D'Ancona, *Le rappresentazioni delle Arti liberali*, in *L'Arte*, 1907, pag. 374; G. Fogolari, *Cristoforo Scacco da Verona* (*a proposito di un trittico del R. Museo di Napoli*), in *Gall. Naz.*, 1902, pag. 188; C. J. Ffoulkes, *Le Esposizioni d'arte a Londra*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1894; U. Gnoli, *La quadreria d'arte antica a Rieti*, in *Bollettino d'Arte*, 1911; Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze, 1886; F. Mason-Perkins, *Pitture italiane nel Fogg-Museum di Cambridge*, in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 65; Id., *La pittura umbra alla Mostra d'arte antica a Perugia*, in *Id.*, 1907 (agosto); E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, in *Bibliothèque des Écoles françaises*, XXVIII, Parigi, 1882; O. Okkonen, *Melozzo da Forlì*, Helsinki, 1910; Id., *Note su Antoniazzo Romano e sulla scuola pittorica romana nel '400*, in *L'Arte*, a. XIII, fasc. I; Schlegel, *Per un quadro di Melozzo da Forlì*, in *L'Arte*, XII; A. Schmarsow, *Maîtres italiens à la Galerie d'Altenburg*, in *Gazette des Beaux-Arts*, settembre 1877; A. Venturi, *Galleria nazionale di Roma*, pagg. 252-254.

Fig. 201 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista. Pittore romano: *San Gregorio*
(Fotografia Danesi).

parete, *vela* riproducenti panno damascato con oro e fiorami. Nel sottarco d'ingresso della cappella le tre armi del Cardinal Bessarione.

Questi affreschi non si sono conservati; tuttavia dello stesso anno 1464 serbasi a Rieti, nella civica Quadreria, un

Fig. 204 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: *La Natività del Battista* — (Fotografia Danesi).

dipinto firmato di Antoniazzo. E della sua attività in quel-l'anno si ha inoltre testimonianza da un documento nel quale è parola di stendardi da lui dipinti con Cola Saccoccia, Giuliano di Giunta e Taddeo di Giovanni, per la festa della Incoronazione di Paolo II. Fin da quel suo tempo primitivo, Antoniazzo si prestava a lavori per cerimonie e per feste. Nel 1466, ancora per Paolo II, dipinge una camera lignea; e del '67 troviamo di lui un quadro a Subiaco, in San Fran-

cesco, segnato con questa data. Nel '69 colorò un'arma per Sant'Agostino, a Roma. Da quest'anno fino al 1477 si fa

Fig. 205 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: *San Zaccaria che scrive il nome del Neonato.*
(Fotografia Danesi).

silenzio intorno al pittore romano. Dal 1477 al 1481 è socio di Melozzo nei lavori della Biblioteca papale in Vaticano, e il suo nome si incontra pure insieme con quello di Melozzo

l'anno 1478, nello Statuto della Compagnia di San Luca, a Roma.

Partito Melozzo di qui, Antoniazzo, in società con altri pittori, nel 1483 con Pietro Torini, nel 1484 e '85 con Pietro Perugino, nel 1485 con Pier Matteo di Amelia, fa lavoretti in Vaticano: bandiere, stemmi, apparati per esequie, ecc. Sembra che fosse diventato un secondario aiuto di Pietro

Fig. 206 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: *L'Assunzione della Vergine* — (Fotografia Danesi).

Perugino, compiendo, nel 1485, l'ornamento della porta della Cappella Sistina. Mentre faceva come l'impresario per fornimenti dipinti, per bandiere, per armi (ne fece una volta, nel 1487, fin 529), doveva attendere a pale d'altare, una delle quali, con la data del 1489, è nel duomo di Capua. Un'altra, firmata, prossima a quel tempo, è a Fondi, nella Chiesa di San Pietro, ed altre eran disseminate nella Sabina, ove trovansi le sue tracce tra Scandriglia e Poggio Nativo, tra Ponticelli, Farfa e Vacone. Nel 1491, di gennaio, invece di Pietro

Perugino, che aveva mancato alla promessa di recarsi a Orvieto per compiere la cappella di San Brizio iniziata dal Beato Angelico e da Benozzo Gozzoli, fu proposto di chiamare *Antonazo*. E fu fortuna per l'arte che questo pittore avesse in quel tempo gran lavoro da compiere. Doveva egli oprare in fretta e furia, servendosi di numerosi aiuti e discepoli, come si può arguire dal fatto che nello stesso mese ed anno Antoniazzo si preparava a recarsi al castello degli Orsini a Bracciano,[1] per decorarlo, con la sua *turba de' lavoranti*, e nell'anno medesimo assumeva di portare a termine la decorazione della cappella Altissena, in Santa Maria della Pace a Roma.[2] E si pensi che in questa aveva da frescare la Trasfigurazione nella tribuna della Cappella, figurandovi Cristo *entro una nubila razata de oro fino*, ai lati Mosè ed Elia, in giù gli Apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo e, sotto alla Trasfigurazione, la Madonna col Bambino, tra i Santi Sebastiano e Fabiano, e ai piedi, in ginocchio, Pietro de Altissena e Guglielmo de Pereriis, cardinali. Tutto questo lavoro, eseguito *a juditio de bon maestro* per 60 ducati, Antoniazzo lo sbrigava in quattro mesi, come probabilmente avrebbe frescato la cappella di San Brizio, che Luca Signorelli, per buona sorte in vece sua, in ben maggior tempo sovranamente condusse.

L'imprenditore sospendeva di quando in quando i lavori d'arte per fare gli apparati di festa: così nel 1492 per l'incoronazione di Alessandro VI Borgia ebbe una grossa somma, certo per archi trionfali, vessilli, pennoni, ecc. Nel 1493 fu chiamato a stimare gli affreschi di Filippino Lippi a Santa Maria sopra Minerva. Nel '94 firmò una tavola ora esistente nel Museo del Louvre.[3] Nel '97 dipinse una tavola per i Francescani di Campagnano.

---

[1] Vedi Borsari, *Guida di Bracciano*, op. cit.

[2] Vedi a questo proposito l'articolo del Bernardini, citato in *Bollett. d'Arte*, 1907, pagg. 17-20.

[3] È questo il quadro che U. Gnoli pubblicava nel 1910 nella *Rassegna d'Arte Umbra* come opera sconosciuta. Invece del quadro, appena entrato nel Louvre, era stato dato notizia in *L'Arte*, 1909, a pag. 321.

Fig. 207 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: Particolare dell'affresco suddetto.

Fig. 208 — Tivoli, Oratorio di San Giovanni Evangelista.
Pittore romano: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Danesi).

Poco altro sappiamo di lui. La moglie faceva testamento il 29 gennaio 1507, ed eran testimoni dell'atto di sua ultima volontà questi due artisti: Evangelista di Maestro Nardo pittore, Pietro e Antonio di Lorenzo Vessecchia pittori. Circa un anno dopo faceva testamento pure Antoniazzo, che ad esso aggiungeva un codicillo il 19 aprile 1508. Poco dopo questa data pare cessasse di vivere. Il corpo fu deposto nella Chiesa di San Luigi de' Francesi, in Roma.

La prima opera datata di Antoniazzo è il *trittico* della Pinacoteca civica di Rieti (figg. 209 e 210), che porta inscritto l'anno 1464. Nel mezzo sta la Vergine allattante, seduta in trono; a sinistra San Francesco, a destra Sant'Antonio da Padova. Il pittore romano ci presenta le sue figure con la monumentalità appresa da Piero della Francesca, e con una espressione viva nella Madonna che sogguarda pensosa e nel Bambino, che sugge il latte e volge gli occhi, distratto come dalla invocazione dei divoti. Il bisogno di monumentalità mosse il pittore a rappresentare Francesco non inginocchiato sulle rocce della Verna, ma come in atto di essere sorpreso mentre incede in quel luogo brullo e deserto: egli si arresta nel cammino ed apre le braccia e le mani piagate. Non vi sono più i fili di luce sanguigna intersecantisi nel cadere sulle mani e sui piedi del Beato; chè la rappresentazione plastica della figura non comportava quelle indicazioni del miracolo; e male si sarebbero tirati quei fili dal breve Crocifisso tra le ali di cherubini, che si vede nel campo dell'aria, alle membra della grandiosa figura del Beato. Essa fa bene riscontro all'altra del Sant'Antonio, che come questa bene riempie lo spazio rettangolare dello sportello del *trittico*. La terra, sparsa di rade erbe e di cespuglietti sotto i piedi del Beato Francesco, è dipinta secondo gli esempî di Piero. Così l'architettura del trono della Vergine mostra lo studio della romanità riprodotta da Piero; ma mentre il toscano par che ingioielli le membrature de' suoi edifici, Antoniazzo Romano ne riflette maggiormente la forza nelle cornici con grandi ovali, ne' pen-

nacchi dell'arco del trono coi genietti portanti cornucopia e stendenti un globo; ne' candelabri fiammanti che fiancheggiano il trono. E così questo sembra come un piccolo arco trionfale preparato per la Vergine divina. Tutto questo ci mostra Antoniazzo ancor vicino, nel 1464, a Piero, ancora fresco compagno di Melozzo da Forlì.

Questi andava ammodernando gli esemplari del maestro

Fig. 209 — Rieti, Quadreria Civica.
Antoniazzo Romano: Trittico. *La Madonna e i Santi Francesco ed Antonio.*
(Fotografia Gargiolli).

di Borgo e doveva attrarre a sè i compagni, come Antoniazzo e Lorenzo da Viterbo. Potrebbe dirsi che la progressività delle forme di Piero della Francesca in quelle di Melozzo le rendesse più facilmente applicabili, più consone, per la loro ricchezza di entusiasmo, al sentimento pubblico. I rigidi canoni della geometria, i calcoli della prospettiva erano come coperti o nascosti dai fiori di bellezza, dalla forza di risalti e di effetti. Perciò Melozzo diffuse il Verbo di Piero, nelle

Romagne e nel Montefeltro come nel Lazio, con il suo giovanile fervore, con la sua energia romagnola, con la sua magniloquenza.

Una delle prime opere di Antoniazzo, tutta impregnata di spirito melozziano, è la *Vergine col Bambino*, della raccolta Benson a Londra, già attribuita a Fiorenzo di Lorenzo (fig. 211). Due cherubinetti alati guardano in giù l'infante tenuto dalla Vergine sopra un parapetto marmoreo, come di ampio finestrone; dietro il quale scorgesi la montagna chiusa a sinistra da una rupe alla peruginesca, come vedemmo a destra nel San Sebastiano di Melozzo, con la sommità sporgente a mo' di cocuzzolo con larga falda, e con le rupi a stalagmiti nel basso, quali si vedono nei seguaci di Melozzo.

Questa Madonna solo può essere richiamata da altra presso il signore Spiridion a Parigi, attribuita fin qui a Fiorenzo di Lorenzo (fig. 212). Entrambe hanno maggiore larghezza di quel che si csserverà in seguito nel pittore; ma il Bambino già prende l'aspetto che rimarrà costante poi — per esempio nella *Madonna* presso il Sodalizio de' Piceni a Roma (fig. 213) — sino all'affresco della sua scuola in San Pietro in Montorio, nel quale, sopra un alto trono Sant'Anna protegge Maria che, col Bambino, siede sopra il basamento del trono stesso, davanti alla Madre. Quantunque, in generale, Antoniazzo usi rappresentare il Bambino diritto in piedi sulle ginocchia della Vergine, vedremo poi di frequente ripiegata sopra una spalla, la testina in un'aria smorfiosetta, con la chioma tondeggiante, ad esempio nella Madonna a palazzo Corsini e in quella della Rota al Vaticano.

I due cherubinetti, che sono nell'alto della *Madonna* Benson, sono simili a quelli che Melozzo foggiò, fornendo l'esempio ad Antoniazzo come a Palmezzano e a Giovanni Santi.

Nel quadro di Subiaco, del 1467 (fig. 214), Antoniazzo continua a disegnare le forme che gli diverranno poi abituali, ispirandosi al suo grande compagno, come si può notare nel modo d'inchinarsi della Vergine seduta nel mezzo del *trittico*.

Anche nel trono a nicchia, disegnato con la semplice architettura derivante da Piero della Francesca, mantenuta poi

Fig. 210 — Rieti, Quadreria Civica.
Antoniazzo Romano: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Gargiolli).

da Fra' Carnovale e da Giovanni Santi, si può intravedere dove il pittore si applicasse negli studî; e così nelle colonne scanalate coi capitelli compositi che sostituiscono le divisorie

del *trittico,* si hanno le tracce delle tradizioni artistiche di Piero. Le figure nel *trittico* di San Francesco di Subiaco

Fig. 211 — Londra, Collezione Benson. Antoniazzo Romano: *Madonna col Bambino.*

campeggiano grandiose entro gli spazî, statue monumentali. Quella monumentalità, mantenuta poi nelle figure, anche se disposte in campo aperto, darà loro un aspetto convenzionale per la voluta immobilità dell'atteggiamento.

Fig. 212 — Parigi, Raccolta Spiridion. Antoniazzo Romano: *Madonna.*

Il *trittico* di Subiaco tuttavia, come la *Madonna* della Collezione Benson e le altre opere anteriori, ha maggior freschezza de' lavori successivi di Antoniazzo, e non ancora le forme sembrano uscite da una stampa. Anche tardi le forme melozziane signoreggiano nell'arte di Antoniazzo, il quale, per avidità di guadagno, per le gran braccia che aveva nell'accogliere commissioni, visse a spese di quanto aveva imparato nella giovinezza. Invano alcuni lo han veduto passare con armi e bagagli al Perugino, sottostare agl'influssi del Pinturicchio, conformarsi a Fiorenzo di Lorenzo, attingere da Benozzo Gozzoli: egli non ebbe tempo per valersi d'altre monete artistiche, e lasciò che a poco a poco la borsa si votasse dei valori raccolti nell'età giovanile. I documenti ci attestano ch'egli faceva società con artisti grandi e piccini, che aveva intorno una turba di lavoranti, coi quali poteva compiere in breve tempo grandiosi lavori. Questo pittore « fa-presto » del Quattrocento non poteva progredire, nè svolgendo la grande arte appresa, nè seguendo gli Umbri che poi, negli ultimi due decenni del Quattrocento, tennero in Roma il campo della pittura.

Che anche tardi Antoniazzo vivesse a spese degli studî giovanili, ne fornisce esempio l'*Annunciazione* di Santa Maria sopra Minerva (fig. 215), la quale, per la somiglianza che mostra pure nel graffito del fondo aureo col quadro del Duomo di Capua, eseguito intorno al 1489, deve avvicinarsi a questa data.[1]

Quest'*Annunciazione* che spicca su fondo d'oro graffito a guisa di broccato, mostra Antoniazzo intento a tradurre l'*Annunciata* di Melozzo al Pantheon. Il dipinto non ha le sue proporzioni primitive, per essere stato innalzato, così che il Padre

[1] Si è supposto, ingegnosamente (M. Ciartoso, art. cit.), che il quadro sia stato eseguito nel 1468 per il card. di Torrecremata. Ma il trovarsi nel quadro l'effigie del Cardinale fondatore dell'Opera Pia per la dotazione delle zitelle, non basta alla determinazione della data del quadro; poichè l'immagine, come in tanti altri casi, poteva essere il richiamo postumo del benefattore. Fatto è che la troppa distanza stilistica fra il trittico di Subiaco, eseguito nel 1467, e l'*Annunciazione* che si vuole dipinta nel 1468, ci porta a stabilire necessariamente la distanza di tempo che non intercede fra quelle due date.

Fig, 213 — Roma, presso il Sodalizio dei Piceni. Antoniazzo Romano: *Madonna*.

Eterno non è più al suo antico posto e non ha più lo sguardo nella direzione dell'Annunciata. Maria si vede genuflessa sullo sgabello, e il suo manto è contornato da una linea all'incirca parallela a quella dell'Annunciata di Melozzo. Ma la matrona del Pantheon s'è impreziosita, e, pur serbando l'acconciatura melozziana e i lineamenti generali, si è raffinata. Senza badare

Fig. 214 — Subiaco, Chiesa di San Francesco. Antoniazzo Romano: Trittico. (Fotografia Brogi).

all'Arcangelo, ella china la testa e porge la borsa della dote a tre giovinette, condotte a lei dal domenicano cardinale di Torrecremata. Sulla base del leggìo intagliato, presso la Vergine, sono altre borsette coi loro cordoncini, pronte per la distribuzione. L'Arcangelo è meno curvo di quello di Melozzo; invece di fare con la destra il gesto di chi annuncia, drizza l'indice in alto, verso l'Eterno; ha il capo riccamente chiomato e il profilo simile all'originale; ma mentre in questo

è una forza naturale, schiva d'ogni orpello, rude e grande, semplice e possente, l'altro di Antoniazzo, aggraziato, più fra-

Fig. 215 — Roma, Santa Maria sopra Minerva. Antoniazzo Romano: *Annunciazione*. (Fotografia Anderson).

gile, ha perduto l'impeto del satellite celeste. Il veglio grave di Melozzo si è dimagrito; l'ampia capigliatura si è ordinata; il volume della candida barba, scemato, s'è fatto più regolare. Il Giove cristiano di Melozzo abbassa gli occhi sulla eletta Vergine,

benedicendola con la destra, e come sospingendo con la sinistra a lei, nell'etra, la bianca colomba: così Melozzo. Antoniazzo, pur ingegnandosi a imitarlo, fece l'Eterno che, puntellando ambo i gomiti sul parapetto delle nubi, sembra sporgere la testa da un finestrino, e alza in modo uguale le due mani che pèrdono ogni significazione degli atti.

Il fondo unito come aureo tessuto, nel quadro di Antoniazzo, tolse al pittore la difficoltà di rappresentare lo spazio. E sembra ch'egli accogliesse volentieri l'arcaistica usanza, perchè nella prospettiva non « stese tanto il passo ». E si può vedere com'egli avesse difficoltà a scorciare perfino nel segnar la colomba dello Spirito Santo, con ali aperte e ferme in Melozzo, vista di profilo e non diretta alla Vergine in Antoniazzo: sbattente le ali, incerta nel volo, sperduta tra due nuvolette che pietosamente la reggono nell'aria.

Quantunque nella *Annunciazione* la forma sia meno larga di quella notata nella *Madonna* Benson e nel *trittico* di Subiaco, le reminiscenze melozziane vi permangono nelle linee generali e schematiche della composizione; lo spirito del modello però è del tutto svaporato, ogni grandezza si è dileguata.

E ciò si rileva, inoltre, dai due quadri tardi: la *Madonna* in trono, nella Galleria Nazionale Corsini (fig. 216), e la *Madonna della Rota*, ora nella Galleria Vaticana (figg. 217-219).

Quest'ultima ritrae, in linee meno semplici, la *Madonna Praegnantium* nelle Grotte Vaticane, di Melozzo. Tanto il chinar del capo della Vergine, quanto il volgersi del divin Fanciullo, trovano riscontro nei due gruppi. Ma l'immagine quasi distrutta delle Grotte Vaticane grandeggia, anche per la materna bontà, ben più delle immagini dorate e ingioiellate di Antoniazzo. Il fanciullo divino ha la testa tonda e il breve collo che questo pittore riproduce; ma negli occhioni pieni di vita, nelle premute labbra, nel pietoso atteggiamento della benedizione ha una forza che Antoniazzo non seppe raccogliere.

Le due Madonne, quella della Galleria Nazionale e la Vaticana, sono tanto simili da sembrare l'una fatta sopra il cartone

invertito dall'altra. Anche il San Paolo è riprodotto con minime varianti da uno stesso cartone, e ancora porta la lunga spada poggiata come un bastone alla spalla.

Finanche tutti gli adoratori nella *Madonna della Rota*

Fig. 216 — Roma, Galleria Nazionale Corsini. Antoniazzo Romano: *Madonna e due Santi.* (Fotografia Anderson).

(fig. 219 cit.), come le fantoline riceventi la dote nell'*Annunciazione* di Santa Maria sopra Minerva, di piccole proporzioni, benchè stiano nel primo piano, e tanto inferiori alle sacre figure che stanno dietro, invece di mostrare i loro caratteristici aspetti, escono lisciati da unico stampo. Ancora nel trono della Madonna ricordasi la nicchia del *trittico* di Subiaco; e

ancora il fondo stoffato d'oro, che mostra i contorni ritagliati come da forbici. E quel trono si rivedrà pure in San Pietro in Montorio, a Roma, come si rivedranno i Santi, parati sempre allo stesso modo nei loro mantelloni, con una mano in su ed una in giù, notati già a Subiaco. E i putti divini che si strin-

Fig. 217 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Antoniazzo: *La Madonna della Rota*. (Fotografia Alinari).

gono con una mano all'orlo del mantello della Vergine, per tenersi sicuri, saranno ripetuti da lui fino all'estremo.

Il pittore che presto aveva fatto il bozzolo, non uscì più dal suo letargo.

Le reminiscenze di Melozzo rimasero in Antoniazzo intorpidite, quali si possono riconoscere in una delle ultime opere: nel grandioso affresco di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, compiuto probabilmente, per ordine del cardinal Gundisalvo

de Mendoza, dopo il 1492, anno in cui questi fu nominato titolare di quella basilica.

Vi sono rappresentati i fatti della *Leggenda della Croce*

Fig. 218 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Antoniazzo: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

(figg. 220-222). Anche qui i putti sono imitati dai modelli di Melozzo, con le nubi che troncano i corpi; e così pure qui i cherubini esialati, il paese dominato dai grandi alberi alla

guisa di Piero. Nel grande affresco, finalmente, senza quel fondo arcaistico, dorato, con fiorami segnati da una punta, Antoniazzo doveva ritrovare gli effetti tante volte dimenticati delle figure nel paese, e insomma valersi delle conquiste della prospettiva aerea. Nelle ancone d'altare, con quei fondi d'oro tirati ugualmente, le figure si dimezzano; nè egli mostrava di cercare su di esse qualche riflesso partito da quel barbaglio

Fig. 219 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Antoniazzo; Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

d'oro: Madonne e Santi quindi appaiono masse scure all'accendersi dell'oro intorno.

Quest'abitudine di attaccar mezze figure su fondi d'oro, aveva tolto ad Antoniazzo l'intenzione di ricercare la profondità dello spazio, cosicchè Antoniazzo dipingendo poi l'abside di Santa Croce in Gerusalemme, ebbe quasi sempre bisogno di appianare il paese, di uguagliarne le tinte dietro i corpi diritti, per modo ch'essi sembrano talvolta chiusi dietro da muri. Il paese verdeggia, è piantato di alberi sopra le teste dei per-

DANESI ROMA

Fig. 220 — Roma, Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.
Antoniazzo e seguaci: Particolare dell'affresco con *La Leggenda della Croce* — (Fotografia Anderson).

sonaggi e le incornicia. Dovendo disporre le figure in diversi piani, questi egli avvicinò così strettamente da render quelle come addossate l'una all'altra, anche per la breve differenza di misura adottata nella loro altezza per la indicazione delle distanze. Si rivedono alcuni personaggi coi mantelloni a due archi, l'uno abborsato intorno al cinto, l'altro dal cinto alla caviglia di un piede. Sopra una zona che delimita il cielo, egli attaccò i cherubinetti esialati, uno dopo l'altro, ugualmente; in alto, nel cielo stellato si vedono gruppi di angioli, reminiscenza di quelli frammentarî dei Santi Apostoli, nella Sagrestia Vaticana, e nel mezzo *Cristo benedicente*, entro una mandorla (fig. 223). La composizione con le grandi rupi coperte di edificî e di alberi ai lati, con i due alti fusti chiomati di qua e di là, a breve distanza dalle rupi, con la gran croce inalberata nel mezzo, seguiva un concetto di simmetria, lasciandolo incertamente intravedere l'idea madre, svolta da Melozzo, coi *casamenti* e col paese che dovevano formare lo sfondo nella conca dell'abside nella basilica dei Santi Apostoli. Gli mancarono, per ricordarlo a dovere, l'arte della prospettiva e l'abbandono intero delle arcaistiche forme, quali si determinano ancora nella zona frangiata coi cherubini e nella mandorla mediana. Tra le figure soltanto alcuna richiama Melozzo, come il vecchio Giuda che discorre con Elena imperatrice, l'alabardiere dall'ampia chioma, quasi di tergo, dalle calze attillate — il quale potrebbe trovar riscontro con l'altro della lunetta del Palmezzano in San Biagio di Forlì — e il giovine elegante paggio, visto presso il ponte ov'è il *duello tra il figlio di Cosroe ed Eraclio*.

Tutto il resto ha la espressione quieta, con poc'anima, senza elevatezza morale, dei Santi e delle Sante di Antoniazzo. Nella prima scena, *Elena imperatrice che parla a Giuda* è una delle solite sante, e le ancelle che la seguono sono, su per giù, le fantoline dell'*Annunciazione* di Santa Maria sopra Minerva. Segue a questa la scena dello *Scavo delle tre Croci*, e quindi di nuovo Elena che, seguìta dal coro pigiato delle

Fig. 221 – Roma, Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.
Antoniazzo e seguaci: Particolare dell'affresco con *La Leggenda della Croce* — (Fotografia Anderson)

Fig. 222 — Roma, Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.
Antoniazzo e seguaci. Particolare dell'affresco con *La Leggenda della Croce* — (Fotografia Anderson).

donne e delle ancellette, assiste alla *Prova della vera Croce*. Nel mezzo la imperatrice abbraccia la croce, e un cardinale, probabilmente Gundisalvo de Mendoza, la adora ginocchioni. Questi ha il tipo degli auditori di Sacra Rota nella Madonna vaticana. Quindi, dopo un brevissimo spazio tra scena e scena, *Il duello sopra il ponte*, con gente d'arme allineata a dritta e a manca. Poi svolgesi la scena dell'*Andata di Eraclio a Gerusalemme*, con la croce sulle spalle, accompagnato da ricco corteo. Venuto meno lo spazio per l'ultima scena, la rappresentò il pittore in uno stradone lontano, con Eraclio, che, senza i paludamenti imperiali e con la enorme croce sulle spalle, par Cristo sulla via del Calvario, davanti alla porta di Gerusalemme.

Fig, 223 — Roma, Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.
Antoniazzo Romano: Particolare dell'affresco nel catino dell'abside. *Il Redentore.*
(Fotografia Anderson).

Tutte queste scene si susseguono stipate, aduggiate l'una contro l'altra. A distinguerle il pittore talvolta finisce l'una

con qualche figura macchinosa diritta, comincia l'altra con personaggi messi indietro da quella di qualche passo; talvolta con un brevissimo spazio tra l'una e l'altra, e, in generale, volgendo il capo degli attori della nuova scena a una parte diversa da quella cui eran rivolti gli attori dell'anteriore. Antoniazzo non sapeva novellare, perchè poca era la sua forza inventiva e poche le frasi e le parole del suo dizionario. Come abbiam detto, quelle poche, raccolte nella sua giovinezza, sminuirono invece di crescere, e per dirle troppo presto egli non lasciò che risonassero chiaramente. Si valse anche di aiuti per l'affresco di Santa Croce in Gerusalemme, i quali più ancora affievolirono il debole suono. Oggi, sebbene in gran parte guasta, la maggiore opera del pittore romano, cui mancò la lena, non l'esempio, è questa.[1]

* * *

Confusi con Antoniazzo sono parecchi pittori romani che ebbero qualità comuni con lui.[2] Così dicasi del pittore della cappella di Santa Caterina in Santa Maria sopra Minerva, dov'è

---

[1] Oltre le opere citate, sono attribuite ad Antoniazzo le opere seguenti: ALTENBURG, Pinacoteca: *Madonna* (opera giovanile); BRACCIANO, affreschi nel Castello degli Orsini, ora Odescalchi (opera di Antoniazzo e della sua «turba di lavoranti»); CAMBRIDGE. Fogg.-Museum: *Madonna*; CAMPAGNANO (provincia di Roma), Chiesa di Santa Maria del Prato: Pala d'altare con la *Vergine e i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Francesco* (1497); CITTÀ DI CASTELLO, presso Magherini Graziani: *Madonna*; FIRENZE, Galleria degli Uffizî: *Madonna col Bambino* (n. 1543); FONDI, Chiesa di San Pietro: *Madonna coi Santi Pietro e Paolo; ai piedi il conte di Fondi, Onorato Caetani* (firmata); MONTEFALCO, Chiesa di San Francesco: tavola coi *Santi Vincenzo, Illuminata e Niccolò*; PARIGI, Museo del Louvre: *Madonna e Santi* (a. 1494; non esposto); PERUGIA, Pinacoteca Civica, Sala V, n. 19: *Madonna* (non di lui); RIETI, Quadreria municipale: *Madonna col Bambino* (pittura della scuola del Pinturicchio); ID., id.: *Santa Caterina* (frammento di affresco molto guasto, ridipinto ad olio, della scuola di Antoniazzo); ID., Monte Frumentario: Affreschi con *Cristo nel sarcofago, fra i Santi Paolo e Bernardino* (opera probabile di Marcantonio, figlio di Antoniazzo); ID., Duomo, Cappella di Sant'Ignazio: *Madonna e Santi* ad affresco (opera come sopra); ROMA, Oratorio di Santa Lucia del Gonfalone: *Madonna col Bambino* (prossima al maestro); ID., id.: Santa Maria del Buonaiuto: *Madonna* (non del maestro); ID., Chiesa dei Santi Apostoli: *Madonna detta «di Costantinopoli»* (opera di scuola); ID., San Paolo fuori le Mura, nicchia presso la Sagrestia: *San Paolo* (opera della scuola di Antoniazzo).

[2] Per la scuola di Antoniazzo, vedi anche O. OKKONEN, *Note su Antoniazzo Romano e sulla scuola pittorica romana nel '400*, in *L'Arte*, a. XIII, fasc. I.

una *Crocifissione*, con figure nella maniera di Melozzo più ampie e gonfie che non siano in Antoniazzo (fig. 224).

Nella chiesa di San Vito e Modesto a Roma, sono altri affreschi attribuiti ad Antoniazzo, men forti de' suoi proprî, ma stampati sulle forme stesse. In uno degli affreschi ve-

Fig. 224 — Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, Cappella di Santa Caterina. Seguace di Antoniazzo: *Crocefissione*. (Fotografia Anderson).

diamo, entro nicchie, i *Santi Sebastiano, Giustino e Agnese*. Trovansi ancora reminiscenze melozziane nel *San Sebastiano* (fig. 225), dove il pittore, invertita la figura esemplare di Melozzo della Galleria Nazionale a Palazzo Corsini, non seppe rendere nè l'apollinea testa, nè il gran torso classico, che Bramante ricordò nel così detto *Mercurio* del Castello a Milano. Il seguace di Antoniazzo trasformò in bifolco il nobilissimo giovane che nel martirio cerca la serenità del cielo.

Lo strazio del corpo lascia di sasso il martire nella chiesa di San Vito e Modesto, nerboruto, materiale, segnato di crude ombre nerastre. Gli stretti rapporti con Antoniazzo si rivelano meglio che non nei tre Santi, nella *Madonna col Bambino in trono, fiancheggiata dai Santi Modesto e Crescenzia* (fig. 226): affresco nel quale si trovano diluite le forme di Antoniazzo, così come nell'affresco della chiesa di Sant'Omobono, ove ancora i ricordi melozziani sono evidenti, specie negli angioli coi corpi tagliati dalle nubi, dipinti di qua e di là dall' *Eterno benedicente*, apparso sopra il trittico con la *Vergine e i Santi Omobono e Lorenzo.*

Un altro pittore che smagrì le forme di Antoniazzo copiandole è quello del trittico della Galleria degli Uffizî, proveniente da Ravenna, attribuito a Fiorenzo di Lorenzo (fig. 227).

Rappresenta la *Vergine col Bambino tra i Santi Pietro e Paolo*, e, in alto, in triangoli superiori della tavoletta del trittico, l'*Eterno*, *Gabriele* e l'*Annunciata.*

Qui le forme sono intristite, angolose e uncinate nelle estremità, mentre nell'ancona della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Roma, con la *Madonna in gloria*, entro un' aureola circondata da cherubini, e i *Santi Giovanni Battista e Girolamo, Giovanni e Paolo guerrieri*, le forme sono arrotondate e gonfie.

Un altro seguace, che accoglie qualche elemento umbro, dipinge la *Madonna col Bambino tra due Santi abati*, nella chiesa di San Paolo fuori le mura; e uno, alquanto simile al frescante di Santa Maria sopra Minerva, colorì il ciborio di San Giovanni Laterano.

Tutti possono rimanere confusi nella « turba » che seguì Antoniazzo al castello degli Orsini a Bracciano.

* * *

Uno dei seguaci si manifesta in un *trittico* (fig. 228) della Quadreria civica di Rieti nella persona di Marcantonio, figliuolo di Antoniazzo stesso. Il quadro rappresenta nel mezzo la

Fig. 225 — Roma, Chiesa dei Santi Vito e Modesto.
Seguace di Antoniazzo: *San Sebastiano, Sant'Agnese e San Giustino.*
(Fotografia Anderson)

Fig. 226 — Roma, Chiesa dei Santi Vito e Modesto.
Seguace di Antoniazzo: *Madonna in trono fra i Santi Modesto e Crescenzia.*
(Fotografia Anderson).

Risurrezione, ai lati Santo Stefano e San Lorenzo. Una lunetta che sovrasta al *trittico* mostra Dio Padre benedicente tra i Santi Francesco ed Antonio. La predella sottostante è divisa in cinque scomparti rettangolari con le rappresentazioni di Cristo nella via del Calvario, di Cristo alla colonna, della crocefissione, della Pietà e della Deposizione nella tomba. Quan-

Fig. 227 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Seguace di Antoniazzo: Trittico. (Fotografia Alinari).

tunque quest'opera sia stata eseguita nel Cinquecento, essa mantiene tutte le forme di Antoniazzo, ne' tipi, nei gesti, nella disposizione delle figure.

Si potrebbe dire quest'opera una forma stanca di Antoniazzo; eppure si tratta di una manifestazione artistica del giovane suo figlio. Anche Marcantonio degli Aquili poteva ben essere confuso nella turba dei lavoranti del padre e certamente il tempo non lo ha lasciato distinguere dalla massa

dei dipintori che ricevettero soldo dal suo genitore, non essendovi altro quadro certo di lui all'infuori di quello firmato di Rieti.

Fig. 223 — Rieti, Quadreria Civica. Marcantonio di Antoniazzo Romano: Trittico. *La Resurrezione e due Santi*; nella lunetta, *Il Padre Eterno fra due Santi*. (Fotografia Gargiolli).

Tuttavia questo quadro permette di assegnargli altre pitture che si trovano pure a Rieti, ove dovette spiegarsi particolarmente la sua attività.

Nella cappella di Sant'Ignazio, nel Duomo, è un frammento d'affresco, la *Madonna reggente il Bambino*, in piedi sulle ginocchia, e *Santa Maddalena* col vaso d'oro. Qui pure le forme di Antoniazzo sono ripetute pedestremente senza che mostrino gli studî nella struttura dei corpi. Trattasi di riverbero puro e semplice delle forme di Antoniazzo, quale Marcantonio, suo figlio, ci dette nell'altro quadro descritto.

A lui quindi devesi attribuire questo frammento d'affresco, nel quale si rileva, per esempio, nella testa di Santa Maria Maddalena, una tendenza che gli è propria a rotondar la volta craniale.

A Rieti Marcantonio frescò probabilmente al Monte Frumentario un *Cristo sul sarcofago, tra i Santi Paolo e Bernardino*, come può credersi confrontando le due figure smagrite del Cristo di quest'affresco con quello del quadro nella pinacoteca di Rieti.

A Piediluco, nella Chiesa di San Francesco, è un'altra pittura, attribuitagli, del 1514, rappresentante una *Madonna col Bambino in trono tra due Santi*. Anche in quest'affresco è semplicemente una riflessione de' modelli paterni.

Una qualche libertà si prese invece nella *Adorazione dei pastori* della Quadreria di Rieti, assegnata erroneamente alla scuola perugina. Nella Madonna adorante il Bambino egli ricordò l'Annunziata del padre in Santa Maria sopra Minerva, e anche nel resto ricorse qua e là in prestito all'opera di lui.

Insomma, Marcantonio continuò le tradizioni artistiche della sua casa; filò l'antica stoppa che vi aveva trovata e la portò in provincia, ove solo, ormai, poteva aver lo spaccio.

Altro figliuolo di Antoniazzo, pure pittore, è Bernardino Aquilio, che s' inoltra nel Cinquecento. Oggi non si conoscono i saggi dell'arte sua, alcuni de' quali fino a tempi recenti si vedevano a Carrara ove Bernardino fu provvigionato dalla famiglia Cibo.[1]

---

[1] Circa questo pittore vedi Bertolotti, op. cit.; Corvisieri, op. cit.; Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli artisti nativi di Massa Carrara e che dimorarono in quella provincia*, Modena, 1879. Parecchi documenti inediti relativi al pittore, a noi segnalati dal dott. Giuseppe Fiocco, appartengono all'Archivio della Confraternita del Crocefisso a Roma. Recano notizie sull'attività di Bernardino a Roma dal 1541 al 1544.

Fig. 229 — Aquila, Chiesa di San Pietro di Coppito.
Saturnino de' Gatti: *Madonna del Rosario.*

* * *

Uno strascico dell'arte di Antoniazzo Romano si ha negli Abruzzi con Saturnino de' Gatti,[1] nato nel 1463 a San Vittorino. È nominato nel 1488 per la pittura di una cappella in San Domenico di Aquila, ove si dovevano effigiare i due

Fig. 230 — Aquila, Galleria Dragonetti.
Saturnino de' Gatti: *Madonna fra i Santi Giovan Battista e Maddalena.*

Santi Giovanni, il Precursore e l' Evangelista; quindi nel 1490 per la esecuzione di un dipinto a Terranova, in Calabria, simile ad altro da lui già condotto a Sulmona. Nel 1491 gli

[1] La notizia chiara del maestro abruzzese è stata fornita da MARIO CHINI in un'opera a stampa non ancora edita (*Silvestro di Giacomo da Sulmona*, vol. I); LUIGI SERRA si valse delle informazioni nel libro *Aquila monumentale*, Aquila, 1912; MARIO CHINI ne ha discorso ancora nell'articolo *Pittori aquilani del '400*, in *Bollettino d'Arte degli Abruzzi e del Molise*, fasc. I, II e III, Roma, 1912; G. B. MANIERI ha trattato di *Un affresco di Saturnino de' Gatti*, in *idem*, fasc. III, Roma, 1912. Tutti questi illustratori fanno derivare il pittore dai maestri umbri, mentre LIONELLO VENTURI notò rapporti con la scuola romana, e con Melozzo.

Fig. 231 — Aquila, Museo Civico.
Saturnino de' Gatti: *Madonna col Bambino fra due Angioli.*

furono allogati dipinti per San Panfilo in Tornimparte, da lui compiuti quattro anni dopo; nel 1494 si accinse a dipingere la cappella di San Giovanni in Santa Maria di Collemaggio, nel '98 lavorò per l'apparato funebre in memoria del Duca d'Amalfi. Non s'incontra più se non nello scorcio del 1509, disposto a dipingere, per la Confraternita del Rosario di San Domenico in Aquila, una *Vergine del Rosario*, che era sollecitato a compiere nel 1511. Saturnino de' Gatti si applicò anche alla scultura, e si hanno documenti di lui come scultore negli anni 1512 e 1517.

Egli dovette educarsi a Roma, poichè nella citata *Madonna del Rosario* (fig. 229) vi sono angioli intorno alla mandorla raggiante, i quali richiamano le forme melozziane. Tali forme si possono anche vedere nei Santi, negli adoratori che stanno nel basso, disposti in ordine gerarchico, con gli uomini a sinistra e le donne a destra. Anche in queste figure si notano caratteri affini ad Antoniazzo Romano. Sembra anzi di vedere come Saturnino de' Gatti si ispiri particolarmente a questo maestro; soltanto le sue figure prendono più carne, maggiore rotondità, e le mani di esse sono meno mosse, con le dita men flessibili e più unite, e senza ricercata eleganza. Per questo può supporsi opera di Saturnino de' Gatti il trittico della Galleria Dragonetti in Aquila (fig. 230) assegnato erroneamente a maestro umbro.

Basti metterlo a riscontro con le opere primitive di Antoniazzo a Rieti e a Subiaco per accorgerci che il trittico fu eseguito sull'esempio di quelli o di altri del pittore romano, che, come sappiamo, mantenne anche tardi le forme primitive. E che Antoniazzo sia stato il modello di Saturnino si può anche determinare, osservando il Bambino benedicente sulle ginocchia della Vergine nel quadro del Museo civico di Aquila (fig. 231), in cui è riflessa, nel tipo del Bambino come nel gesto, una forma consueta di Antoniazzo.

IV.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DI PIERO DELLA FRANCESCA NELL'ITALIA CENTRALE.

NEI CONFINI TOSCANI VERSO L'UMBRIA: Luca Signorelli e la sua scuola — Don Piero Dei e i suoi seguaci.

Quando Piero della Francesca tornò da Urbino ad Arezzo, dopo il 1465, ebbe probabilmente a discepoli due giovani, Luca Signorelli e il Perugino.[1]

Ma in quel tempo urgevano nuovi ideali, principalmente quello della espressione della forza eroica, che aveva trovato il prototipo nell'opera dei Pollaiuolo, autori delle Fatiche d'Ercole, ornamento del Palazzo de' Medici a Firenze. Perciò i due giovani, ardenti di novità, dallo studio di Piero dovettero recarsi nella città, dove, sotto il dominio della scultura, assorta con Donatello alle maggiori altezze, grandeggiava la nuova arte pittorica.

---

[1] Luca Pacioli (*Summa de arithmetica geometria*, ecc., Tusculano, 1523, pag. 2 recto e pag. 3 verso) discorrendo in una epistola scritta a Guidobaldo duca di Urbino degli artisti che tenevano il campo nella pittura, dice: «...La perspectiva se ben si guarda: senza dubio nulla sarebbe: se queste non li se accomodasse. Comme apieno dimostra el monarcha ali tempi nostri de la pictura maestro Pietro di Franceschi nostro conterraneo. E assiduo de la excelsa V. D. Casa famigliare: per un suo compendioso trattato che de l'arte pictoria e de la lineal força in perspectiva compose. El qual al presente in vostra dignissima biblioteca apresso l'altra innumerabile multitudine de volumi in ogni facultà eletti: non immeritamente se ritrova. E gli altri ancora a questi dì in ditta arte famosi: e supremi: con li quali in diversi luoghi scorrendo: più volte sopra de ciò havendo colloquio (con degna experientia) el medesimo non manno denegato: Comme qui in Vinegia Gentil e Giovan bellini carnal fratelli. E in prospettivo desegno Hyeronimo Malatini. En Fiorença Alexandro Boticelli. Phylippino e Domenico grilandaio. E in Peroscia Pietro ditto el Perusino. *E in Cortona Luca del nostro maestro Pietro degno discipulo*».

Luca di Egidio Signorelli,[1] Cortonese, nacque probabilmente dopo il 1441, data troppo remota che si assegna sulla fede del Vasari.[2] Per la prima volta s'incontra come pittore nel 1470, quando dipingeva « l'armatura e il cappello » dell'organo per la Compagnia delle Laudi che si adunava in San Francesco di Cortona.[3] Nel 1472, secondo il Vasari, lavorò in San Lorenzo di Arezzo. Nel 1474 compì l'affresco, quasi distrutto, nella torre del Comune di Città di Castello. Presto cominciò a sostenere cariche nel patrio comune: il 6 settembre 1479 fu membro del Consiglio dei XVIII, il 28 novembre uno de' Conservatori degli ordinamenti comunali, tra il marzo e l'aprile dell'anno seguente uno de' Priori, il 26 agosto dell'anno stesso chiamato al Consiglio Generale, come poi il 25 agosto del 1481. In quel periodo e, probabilmente, intorno al 1479, Signorelli imprese a frescare la Sagrestia detta della Cura, nella Chiesa della Santa Casa di Loreto, per il Cardinale Girolamo della Rovere, nipote di Sisto IV, e vi ebbe a coadiutori Pietro Perugino e Pier d'Antonio Dei, coi quali dovette poi ritrovarsi, alla fine del 1481, a Roma quando il primo dei due aiuti fu tra i pittori della Cappella Sistina. Stretto dal molto lavoro, il Perugino chiamò a sua volta a cooperatori

---

[1] Bibliografia su Luca Signorelli: ANSELMI, *Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia di Luca Signorelli,* in *Arte e Storia,* XI, 1; BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Exhibition of the work of Luca Signorelli and his School,* London, 1893; MAUD CRUTWELL, *Luca Signorelli,* London, Bell, 1899; C. v. F., *Ein wiederaufgefundener Signorelli,* in *Rep. f. Kunstwiss.,* 1892, pag. 553; ID., *Signorellis Pansbild in der Berliner Galerie,* in *Id.,* 1903, pag. 261; MACKOWSKY, *Ein männliches Bildnis des L. Signorelli in der Berliner Galerie,* in *Zeitschrift für bild. Kunst.,* Neue Folge, XI, 1910; GIROLAMO MANCINI, *Notizie sul Signorelli,* 1867; ID., *Vita di Luca Signorelli,* Firenze, 1903, recens. da C. v. F., in *Rep. für Kunstwiss.,* pag. 367; MANNI, *Vita di L. Signorelli,* in *Raccolta milanese,* 1756; F. X. KRAUS, *Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia,* Freiburg i. B., 1892; A. VENTURI, *Signorelli, Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto,* in *L'Arte,* 1911; ID., *Luca Signorelli interprete di Dante,* in *Miscellanea Renier,* Torino, 1912; R. VISCHER, *Signorelli und die Ital. Renaissance,* Lipsia, 1879; WICKHOFF, *Signorelli: quadro nella cappella Sistina,* in *Festgabe f. A. Mussafia,* Halle, 1905.

[2] Il Vasari lo disse morto a ottantadue anni, nel 1521; cosicchè, tenendo conto della anticipazione di due anni nella data della morte indicata dal biografo aretino, e prestando fede alla determinazione dell'età del pittore, questi sarebbe nato verso il 1441. Ma è difficile credere che Luca Signorelli siasi manifestato quasi solo a mezzo del cammino della vita, e tutto poi lascia supporre che Luca sia nato verso il 1450, come del resto inclina ad ammettere il suo recente biografo GIROLAMO MANCINI (op. cit.).

[3] Cfr. MILANESI nella nota al VASARI, ediz. Sansoni, vol. III, pag 684.

Luca Signorelli e Pier d'Antonio Dei, ma Luca, divisato l'ordine della pittura *Il Testamento di Mosè*, abbandonò il lavoro, che fu eseguito dal Dei e in piccola parte dal Pinturicchio. Nel 1484 fu a Perugia per dipingervi la tavola dell'altar maggiore nella Cattedrale. E in quell'anno andò a Gubbio per trattare con Francesco di Giorgio Martini per l'architettura della Chiesa del Calcinaio presso Cortona. Il 10 gennaio 1485 si obbligò di colorire una cappella in Sant'Agata di Spoleto, che forse non eseguì mai. Torna intanto ad essere eletto al Consiglio Cortonese dei XVIII il 22 febbraio del 1485, al Consiglio Generale il 22 agosto dello stesso anno, tra i Priori per il gennaio e il febbraio del 1486.

Il 6 luglio 1488 fu proclamato cittadino di Città di Castello per la grande abilità dimostrata nel dipingere lo stendardo della Vergine Addolorata. Fu richiamato per i mesi di settembre e di ottobre dello stesso anno alla suprema magistratura patria. I suoi conterranei continuarono a esprimergli fiducia e devozione, nell' '89, eleggendolo al Consiglio Generale, il 25 dicembre 1490 tra i Priori per i mesi di gennaio e di febbraio; ma, due giorni dopo la elezione, Antonio, figlio di Luca annunciò ai Priori come il padre non potesse compiere il suo ufficio essendo lontano oltre quaranta miglia. Non trovavasi però a Firenze, crediamo, giacchè, invitato il 5 gennaio dell'anno seguente a far parte del consesso che doveva giudicare la gara indetta per la facciata di Santa Maria del Fiore, egli non vi assistette. Seguitarono i concittadini a nominarlo al Consiglio Generale il 23 agosto di quell'anno e quindi nel 1493; ma solo nel '95 fu Priore per il novembre e il dicembre, e poi nel '97 per i mesi di maggio e di giugno, di novembre e dicembre. Quell'anno dunque egli restò più a lungo nella sua città, dove trovavasi anche il 10 marzo tra i Revisori degli argenti.

Dal 1491 al '97 si hanno meno scarse notizie delle sue opere. Nel 1491 sappiamo che furono compiute la tavola allogatagli dell'*Annunciazione* per la Cattedrale di Volterra, e

un'ancona in San Francesco della stessa città; nel '93 l'*Adorazione de' Magi* per Sant'Agostino di Città di Castello; nel '94 lo stendardo per Santo Spirito di Urbino; nel '96 la pala d'altare della *Natività* per San Francesco di Castello; nel '97 alcune *storie della vita di San Benedetto* nel Chiostro di Monte Oliveto; nel '98 l'ancona per la famiglia de' Bicchi in Sant'Agostino di Siena.

Orvieto, che prendeva sempre da questa città gli artisti per il duomo, fu tratta ad affidare al Signorelli il compimento della cappella di San Brizio, già iniziata dal Beato Angelico e decorata da fasce con testine entro losanghe, ne' costoloni delle volte. da Benozzo Gozzoli. Sospesa la decorazione, gli Operai del Duomo orvietano pensarono più tardi, nel 1490, di ricorrere al Perugino e, nel '91, essendo questi venuto meno all'impegno, di rivolgersi ad Antoniazzo Romano. Pietro Perugino, dopo quarant'anni che s'aspettava il compimento dell'opera, si era recato nell'aprile del 1490 a Orvieto ed aveva promesso a' Soprastanti di condurre di propria mano « tutte le figure, specialmente le facce, tutte buone, belle e perfette ». Ma l'attender fu lungo. Nè il Perugino, nè Antoniazzo si fecero vivi. Allora i Soprastanti guadagnarono a sè Luca Signorelli, che si obbligò di lavorar meglio o almeno alla pari dell'Angelico e a minor prezzo del Perugino. Egli si levò d'impegno con meravigliosa prontezza, poichè dal 25 maggio al 25 novembre 1499 arrivò a compiere la metà della vôlta. Contenti, i Soprastanti gli fecero patti migliori e gli affidarono tutta la Cappella e, affinchè non dovesse accadere che i lavori restassero a mezzo, strinsero il pittore a non dipartirsi da Orvieto senza averli portati prima a compimento. Il 27 aprile 1500 Luca ebbe l'incarico, e nel 1502 un acconto del suo avere per l'opera eseguita.[1]

I concittadini, che nel febbraio del '98 lo avevano rieletto al Consiglio Generale e pure nel febbraio del 1500, probabil-

---

[1] Cfr. a questo proposito P. della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto,* 1791; Ludovico Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, 1866; Luigi Fumi, *Il Duomo di Orvieto*, Roma, 1891.

mente attesero invano il Consigliere; e nel 1502, quando finalmente tornò tra essi libero dall'impegno con gli Orvietani, si sfogarono a portare il pittore al Consiglio Generale ed anche al Priorato. Nel 1502 rimase a Cortona ove produsse la *Deposizione* per la Chiesa di Santa Margherita, ora nella Cattedrale; e da quell'anno in poi molto si occupò del comune, poco dell'arte, che abbandonò generalmente aile mani de' numerosi scolari. N'è una prova la pittura di *Santa Maria Maddalena* in Orvieto, ora nel Museo dell'Opera, allogata a lui dai riconoscenti Operai del Duomo nell'anno 1504, la quale appare veramente indegna della sua mano.

Siena lo richiamò nel 1506 perchè eseguisse il cartone del *Giudizio di Salomone*, per il pavimento marmoreo della Cattedrale; Arcevia, sopra Sassoferrato, lo volle pittore dell'ancona per la Chiesa di San Medardo, nel 1507; Roma lo vide con Perugino, Pinturicchio e il Sodoma dipingere per Giulio II, nel 1508; Cortona lo riebbe per una pittura nella Chiesa del Convento delle Santucce.

Nella sua città rimase fino alla morte. Fece una breve apparizione nel 1513 a Roma, dove si trova in rapporto con Michelangelo. Stanco dell'esercizio della pittura, pronto ad addossarsi ogni sorta di oneri per il paese, Luca Signorelli permise che il proprio nome fosse apposto con disdoro a molte pale d'altare, colorate in tutto o in parte da'suoi seguaci, nel 1512 per la Cattedrale di Cortona, nel '16 per la Chiesa della Fratta (ora Umbertide), nel '20 per la Confraternita di San Girolamo d'Arezzo, nel '23 per la Collegiata di Foiano.

Le commissioni fioccarono, nel 1521 dall'Ospedale della Misericordia a Cortona e, qui pure nello stesso anno dal Convento di Santa Trinità, e tante altre, delle quali non è rimasta notizia nei documenti, ma resta traccia nell'opera della bottega.

Il Vasari, che da fanciullo lo conobbe, lo rappresenta di costumanze signorili, vissuto «sempre piuttosto da signore e gentiluomo onorato, che da pittore». E ci avverte pure che da vecchio lavorò «più per piacere che per altro». Il pittore

che richiamò l'attenzione di Michelangelo, il Cortonese che rappresentò la sua città ne' Consigli e nelle ambascerie, il gentiluomo magnifico ne' suoi abiti di seta, il « buon vecchio » di cui parla il Vasari « d'ottimi costumi, sincero ed amorevole con gli amici e di conversazione dolce e piacevole con ognuno e sopratutto cortese a chiunche ebbe bisogno dell'opera sua e facile nell'insegnare ai discepoli », venné meno nel 1523.

* * *

La prima opera[1] che ci mostra Luca intento a riprodurre forme ricavate da Piero, vedesi nella Chiesa di San Crescentino, a Morra, presso Città di Castello, nel frammento di una *Crocifissione* (fig. 232) rimasto nel Presbiterio. A piè della croce la Vergine è tramortita fra le pie donne, e un soldato, chino su lei, pietosamente la tocca. Maddalena e Giovanni, supplici, sono tra gli armigeri corazzati, alcuni de' quali mirano sdegnosi il Crocefisso, l'un d'essi col pugno teso. Sulla cerchia de' soldati si elevano le aste delle alabarde e de' vessilli, così come nella « Battaglia contro Massenzio » di Piero, in San Francesco d'Arezzo. Alcuni armati, nel tipo e nel costume guerresco con gli elmi a bacinetto, richiamano quelli di Piero nella scena della « Disfatta di Cosroe », in quella chiesa. Luca Signorelli determina già gli aspetti che diverranno particolari de' suoi personaggi tutti vibranti di forza, e manifesta già la tendenza di animare e muovere le rigide figure di Piero.

Ma un altro affresco nella chiesa stessa, pure frammentario, indica da qual parte volgessero le sue ricerche, a qual fonte attingesse per rendere nel nudo il fremito del movimento.

---

[1] Il Magherini-Graziani (*L'Arte a Città di Castello*, op. cit.) assegna le pitture di Morra al 1507, data che si legge nella iscrizione, a destra della porta di San Crescentino, attestante la riedificazione della chiesa stessa avvenuta in quell'anno. Ma lo stile degli affreschi ci avverte che la riedificazione non dovette farsi *ab imo*, ma soltanto parzialmente. Anche lungo la nave della chiesa si hanno pitture del Signorelli, di certo anteriori a quell'anno; e niuno potrà mai credere che Luca tornasse dopo il 1507 a dirci con le sue pitture della sua educazione primitiva. Altri metodi, altre conquiste sono nell'opera di Luca del suo periodo avanzato, quali non appaiono in alcun modo a Morra.

La fonte era quella di Antonio Pollaiuolo, come dimostra la *Flagellazione di Cristo* (fig. 233) che fa riscontro alla *Crocifissione* nella chiesa di Morra. Cristo è legato a una colonna con le mani dietro al dorso, mentre i manigoldi per flagellarlo fanno uno sforzo più proprio del vindice Alcide che non di aguzzini dell' inerme

Fig. 232 — Morra, Chiesa di San Crescentino. Luca Signorelli: *Crocefissione*.

Agnello. Quello di destra solleva con gran forza il flagello, tende i muscoli del collo, scuote l' irta capigliatura e, piegato sul fianco destro, puntate le dita dei piedi, scaglia il colpo enorme. Dietro a lui è un soldato dal portamento baldanzoso, che rivedremo pure con le gambe allargate nell'affresco de' Profeti e delle Sibille predicenti il finimondo, nella cappella di Orvieto.

Quest'opera giovanile, quasi distrutta, fu ripetuta con varianti da Luca Signorelli nel quadretto della Galleria di Brera

in Milano (fig. 234). Cristo, col movimento qui invertito del corpo, sta legato a una colonna su cui s'erge la statua d'un imperatore romano col globo nella sinistra, sullo sfondo di una basilica adorna di bassorilievi. Quattro manigoldi, coperti solo nei fianchi da fasce variopinte — di cui tanto si com-

Fig. 233 — Morra, Chiesa di San Crescentino. Luca Signorelli: *La Flagellazione.*

piacque il pittore — sollevano i flagelli; ma qui pare più misurata la forza per il colpo, eccessiva nell'affresco di Morra. A destra è il baldo guerriero con la lunga chioma a zazzera, che poi rivedremo quasi di tergo, ben più possente di quelli che Antoniazzo e il Palmezzano derivarono pure dagli esempî di Piero; a sinistra, sopra un basamento, il proconsole assiste al martirio, posto là come statua bronzea con dorature, su di un alto scanno.

Nel quadro può ben notarsi lo sviluppo dato da Luca alla costruzione dell'ambiente storico che, non definito ancora nel

Fig. 234 — Milano, Galleria di Brera. Signorelli: *La Flagellazione.* (Fotografia Anderson).

Pretorio di Piero nella scena della *Flagellazione* del Duomo di Urbino, qui riceve qualche determinatezza dalla statua innalzata sulla colonna e dai bassorilievi classici sulle pareti. E può

notarsi come la forza irrompente nell'affresco di Morra si contenga ora per il ritmo generale della composizione e per l'effetto meno violento degli scuri, qui più trasparenti nelle carni chiare, riflessate da bagliori di luce. I tipi, quello di Cristo ad esempio, si fanno più proprî di Luca, e anzi il Cristo perde la regolarità de' lineamenti e la maestà infusagli da Piero.

Dopo queste opere Luca Signorelli, sviluppando il concetto della monumentalità ch'era stata la mira ultima del suo grande maestro, grandeggiò come mai più nella vita, creando la *Circoncisione* per San Francesco di Volterra, ora nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 235), e la *Sacra Famiglia con la Vergine leggente* della Galleria degli Uffizî.

La scena della circoncisione si vede disposta davanti a un'abside col catino a conchiglia, il sottarco a rosoni, le pareti rivestite da rettangoli di porfido e di serpentino, come già in Fra' Carnovale e in Giovanni Santi; ma l'architettura è più robusta e severa, le cornici più granitiche. Di qua e di là dall'arco sono due medaglioni con Profeti nel cavo, i quali meditano sugli stesi rotuli con l'impeto di tutta la persona ed animano quell'architettura fortemente rilevata per chiaroscuro. Invece di darci la scena della circoncisione nella forma narrativa, secondo i dettami della iconografia, Luca la compose disponendo la Vergine col Bambino quasi stesse seduta nel mezzo della pala d'altare. Come già la pittura aveva riassunto la scena della Natività, mettendo nel mezzo de' polittici la Vergine adorante e il divin Fanciullo steso sulle sue ginocchia, così Luca, ispirato pure al concetto della plasticità della composizione, dette a questa un raggruppamento nuovo e fece volgere il Bambino verso il monaco che lo circoncide, come verso un divoto orante innanzi a lui. A chiudere il triangolo cominciato dal gruppo, dietro si alza il vecchio Simeone con gli occhi al cielo, con le braccia sollevate. A sinistra Giuseppe ed un altro vecchio e due donne giovani guardano la cerimonia resa solenne dal pittore. A destra Anna la Profetessa sembra assorta nel destino del fanciullo, e un uomo, che ha una sciarpa variopinta

Fig. 235 — Londra, National Gallery. Signorelli: *La Circoncisione*.
(Fotografia Anderson).

al collo, pare calcolar gli anni indicati dalle profezie per la venuta del Redentore.

Senza essere materialmente simmetrico l'aggruppamento è bilanciato con agio e lo spazio è ripieno della grandezza delle figure. Lasciamo da parte il Bambino, rifatto e oscurato dal Sodoma, e anche la Vergine che non fu salva del tutto dal restauratore — figure che possiamo ricostruirci idealmente studiando la primitiva *Vergine sotto un baldacchino*, nella Chiesa di Morra (fig. 236), la *Beata Vergine con Angioli e Santi* in San Domenico di Cortona (fig. 237),[1] e la matronale e popolana *Madonna* col Fanciullo lattante della tavola centinata nella galleria di Brera, a Milano (fig. 238); — osserviamo invece qui il monaco intento alla circoncisione, come un potente domenicano, severo banditore del dogma; Simeone grato al cielo per la nuova luce piovuta ai suoi occhi stanchi; Giuseppe curvo per esaminare, non per il peso degli anni; la Profetessa con gli occhi gravi, socchiusi in ascolto della ispirazione; le giovani comprese dalla solennità della cerimonia che tutti avvince, e tutti gli animi aduna.

Non interrotta così la composizione dall'ara con la bianca tovaglia, non impicciolita dagli offerenti delle colombe, assume una bellezza sculturale che fa ricorrere col pensiero a Michelangelo. Il genio etrusco che aveva dato impeti nuovi in Jacopo della Quercia, aleggiò per la prima volta sulla pittura italiana di Luca Signorelli, che infondeva in quella sacra funzione reli-

---

[1] Il quadro è molto oscurato ed ha sofferto per ridipinture, ma anche nello stato presente mostra di essere ben anteriore al 1515, data supposta per il dipinto sulla fede di una iscrizione appostavi nel 1619. La distribuzione delle figure, simile al gran quadro di Londra, è quale non si vedrà più nelle opere del Signorelli; il profilo del giovane prelato ginocchioni con tanta intensità di vita e ancora richiamante i modelli di Pier della Francesca; la grandiosità di San Domenico e di San Pietro martire; la simiglianza della Vergine, degli Angioli con l'immagine riprodotta (fig. 235) della Chiesa di Morra: tutto ci induce a classificare quest'ancona nel periodo dell'attività giovanile del Signorelli. Aggiungasi che il committente figurato nell'ancona è di aspetto giovanile: se esso è il ritratto del Sernini, nato nel maggio del 1461, vescovo di Cortona nel 1516, conviene ritenerlo eseguito molti anni prima della sua assunzione al seggio vescovile. È giocoforza quindi assegnare all'opera una data non posteriore al penultimo decennio del Quattrocento.

giosa una sovrumana elevatezza e faceva assurgere le grandiose figure all'altezza dell'idea.

Non si scorgono quasi più le tracce dei maestri di Luca;

Fig. 236 — Morra, Chiesa di San Crescentino.
Luca Signorelli: *La Vergine sotto il baldacchino.*

egli ha già ferma la propria personalità. Ancora il colorito è chiaro, biancastro nelle carni, con ombre trasparenti e tenui,

Fig. 237 — Cortona, Chiesa di San Domenico.
Signorelli: *La Madonna col Figlio, Angioli, Santi e un adoratore.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 238 — Milano, Galleria di Brera. Signorelli: *La Vergine col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

meno che nell'indietro, dove già si scorgono teste abbronzate, come aduste dal sole.

Il gentile tipo della donna, penultima figura a sinistra nel quadro di Londra, diviene quello della Vergine leggente, nel *tondo* con la *Sacra Famiglia* della Galleria degli Uffizî (fig. 239). In quel medaglione il pittore, invece di adattare decorativamente le figure nello spazio circolare, ne fece un gruppo come sculto nella pietra, incluso entro l'occhio di una finestra. Maria legge al Bambino i sacri veri, e Giuseppe ascolta con un ginocchio a terra e le braccia conserte al petto; il Bambino sorpreso si volge, lasciando d'ascoltare la lettura, come per prestare attenzione altrove. Grandiosa la Vergine che segue attenta la lettura, grandiosissimo Giuseppe, anima semplice e forte di vecchio campagnuolo, serio il Bambino, con dignità superiore agli anni. Anche nel *tondo* fiorentino, come nel quadro di Londra, sul piano avanti, un libro coi fogli aperti, particolarità che avvicina quello a questo dipinto, cui si approssima ben più nella concezione ampia delle figure, nel colorito e nell'effetto sculturale.

Da questo *tondo* specialmente pare si svolga un rapporto misterioso d'anime tra il Signorelli e Michelangelo: niente orpello decorativo; appena nel fondo come da spiragli il paese; lo spazio dominato dalle persone sacre; non il vecchio accasciato dagli anni in San Giuseppe, ma un'anima semplice; non i vezzi infantili in Gesù, ma la gravità del fanciullo divino; non la femminile amorevolezza in Maria, bensì il materno affanno nel leggere le arcane rivelazioni.

Un altro *tondo*, dove il Signorelli trasforma la iconografia tradizionale, è quello del Museo di Berlino (fig. 240): Maria s'è recata col fanciullo divino a visitare Elisabetta, che le stringe la destra con ambo le mani, la guarda negli occhi socchiusi, la interroga ansiosamente. Intanto Giuseppe avvicina il pargolo Gesù a Zaccaria che tiene sulle ginocchia il piccolo Giovanni. I due Bambini si prendono per una mano e Gesù stende un piattello come per rovesciarlo per giuoco sulla testa del cugino,

quasi per simboleggiare il futuro Battesimo. Questa scena, mentre ha una profonda intimità familiare, grandeggia per le sculturali figure e più per il pensiero che affanna Maria, che dà ansia ad Elisabetta, che inchina Giuseppe, anima di spirito

Fig. 239 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Signorelli: *Sacra Famiglia*. (Fotografia Anderson).

profetico Zaccaria, muove a devozione il bambinetto Giovanni verso il suo piccolo Signore. L'ambiente è sparito e appena dal pavimento marmoreo si può immaginare ch'esso debba disegnarsi nello scuro del fondo su cui spiccano le figure. Non un oggetto, tranne il piattello tenuto da Gesù, storna l'attenzione da quell'adunamento di anime.

Eseguito questo tondo, Luca Signorelli probabilmente si recò a Loreto, intorno al 1479, per dipingere la Sacrestia detta della Cura. Egli fu l'ordinatore di tutto il lavoro, poichè il suo spirito è in ogni parte del monumento, sin dalle vele della

Fig. 240 — Berlino, Friedrich Museum.
Signorelli: Tondo con la *Visita delle famiglie di Maria e di Elisabetta.*
(Fotografia Hanfstaengl).

volta (fig. 241), dove splendono gli *Angioli*, assorti nella melodia, o col pensiero ripiegato verso l'interna luce dell'anima (figg. 242-247). Sotto i raggianti esseri pensosi, raccolti, estasiati, le nubi s'aprono in tondo, formano grandi aloni entro cui giganteggiano gli *Evangelisti e i Dottori della chiesa* (figg. 248-252), eroici. Più in basso, come sul limitare di ampie stanze qua-

drate e aperte, a due a due discutono gli *Apostoli* (fig. 253-258) de' misteri religiosi, e, sulla porta della Sagrestia, *San Paolo*

Fig. 241 — Loreto, Sagrestia della Cura. Signorelli: Affresco della cupola. (Fotografia Anderson).

caduto (fig. 159) guarda ne' cieli, abbacinato dalla luce divina, come i guerrieri che l'attorniano.

Sugli spicchi della volta gli *Angioli* (figg. 242-247 cit.) danzano, suonano cetre, salterii, viole, cembali, ondeggiando ne' veli lucenti, schiarati da nimbi, da fiammelle, dal sole che

Figg. 242 e 243 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Signorelli: Particolari della vôlta. *Angioli* — (Fotografia Alinari).

Fig. 244 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Signorelli: Particolare. *Angiolo che suona la mandola*
(Fotografia Anderson).

fulge dietro i loro corpi e s'irradia attorno nel cielo della Sagrestia. La forma triangolare degli spicchi mosse il Signorelli, per riempire lo spazio via via allargantesi, ad avvolgere gli *Angioli*, celesti fanciulle, con un viluppo di veli annodati al cinto, formanti nicchia dietro al corpo, attorcigliati e serpeggianti come criniere: le esili eteree figure, portate come dal vento, trascorrono sopra archetti di nubi, cantando il salmo davidico.

Il pittore mantenne quel tipo d'angioli nel basso dell'ancona della Sagrestia di Perugia, dove l'angiolo magrolino ascolta il suono della cetra nel modo stesso di quello che sta qui in alto sull'immagine dell'Evangelista Matteo. Il tipo delle fanciulle angeliche, particolarmente designato da quelle che si librano sui Santi Girolamo, Giovanni Evangelista e Gregorio, rimane anche nelle Vergini del Signorelli e perfino nelle donne della *Resurrezione universale* a Orvieto. E tutte quelle forme d'angioli dalle vesti ampie, trinciate, agitate, formanti spesso una lunga fascia serpeggiante, che dall'anca scende ritorta addentrandosi tra le gambe, mostrano la derivazione da Antonio Pollaiuolo, del quale basti citare ad esempio gli angioli che portano in cielo Santa Maria Maddalena, nella Pieve di Staggia, presso Poggibonsi, e la Salome che reca la testa del Precursore a Erodiade, nel ricamo del Museo dell'Opera a Firenze. Il movimento in queste figure del Pollaiuolo, così come negli angioli del Signorelli, è reso dall'arruffio delle vesti, sbattute dai venti, appiccicate ai corpi, aggirate a spira.

Anche più tardi, negli angioli che volano sugli Eletti nella cappella di San Brizio a Orvieto, il Signorelli ricordò l'invenzione lauretana. I suoi angioli eran divenuti più virili e più forti, ma il vento continuava ancora a far ghirigori coi lembi delle loro vesti.

Sin qui la collaborazione non si scorge sicuramente; ma essa si trova giù, dove seggono gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa*. Del Signorelli sono *San Giovanni Evangelista* (fig. 248), veglio venerando, pari ad antico patriarca, e *Sant'Agostino* (fig. 249)

Fig. 245 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Signorelli: Particolare. *Angiolo che suona la viola.*
(Fotografia Anderson).

che gli sta appresso, grande, possente. Prima di Michelangelo nessun pittore giunse a tanta monumentalità e a tanta grandezza morale. Nessuna delle altre immagini di *Evangelisti* e e di *Dottori* che stanno intorno alle due, hanno simile possanza: queste sono di collaboratori del maestro: *San Gregorio*, *San Marco* (fig. 250) e *Sant'Ambrogio* (fig. 251), del Perugino; *San Matteo* (fig. 251), *San Girolamo* e *San Luca* (fig. 252) di Pier d'Antonio Dei, detto erroneamente Don Bartolomeo della Gatta. Le prime tre figure hanno riscontro con tante immagini del Perugino: la testa ispirata di *San Gregorio*, per esempio, si troverà così candida ne' Santi di questo pittore; *San Marco* si rivedrà nel tipo dei Santi di qua e di là dal trono della Vergine nell'ancona della Galleria di Vienna, e anche, se vuolsi, nel piccolo *San Girolamo* della stessa galleria. Quel tipo rimane costante nell'arte di Pietro Perugino, specialmente nella rappresentazione di San Giuseppe, come si vede perfino in un quadro della tarda età dell'artista, nell'*Adorazione de' pastori* della pinacoteca di Montefalco. Così dicasi del tipo giovanile di *Sant'Ambrogio*, proprio del Perugino, che sin dalle opere prime mostrò una speciale tendenza a render le teste dolci, femminee. Nelle altre tre figure abbiamo l'opera di Pier d'Antonio Dei, che, quantunque probabilmente egli si attenesse a un cartone del Signorelli, si manifesta nelle forme grassocce, gonfie, coi panni pesanti. La testa di *San Matteo* si ritrova, del resto, identica a sinistra tra gli apostoli nel quadro di Don Piero, in San Domenico di Cortona. L'angiolo che assiste e ispira *San Matteo* è il compagno di quello degli spicchi, ma le sue vesti sono lievi, trasparenti, flessuose, e solo trova un riscontro nell'angiolo che suona il salterio, l'unico che, su in alto, lasci dubitare della collaborazione.

Sotto la volta, negli aperti vani quadrati, stanno gli *Apostoli* e la *Caduta di San Paolo* (fig. 259 cit.). In questo il Signorelli mostra d'aver raggiunto la potenza sua propria, dopo aver raccolta in sè dall'arte di Antonio Pollaiuolo l'audacia degli uomini d'arme, dalle membra agili, pronte al salto e alla corsa,

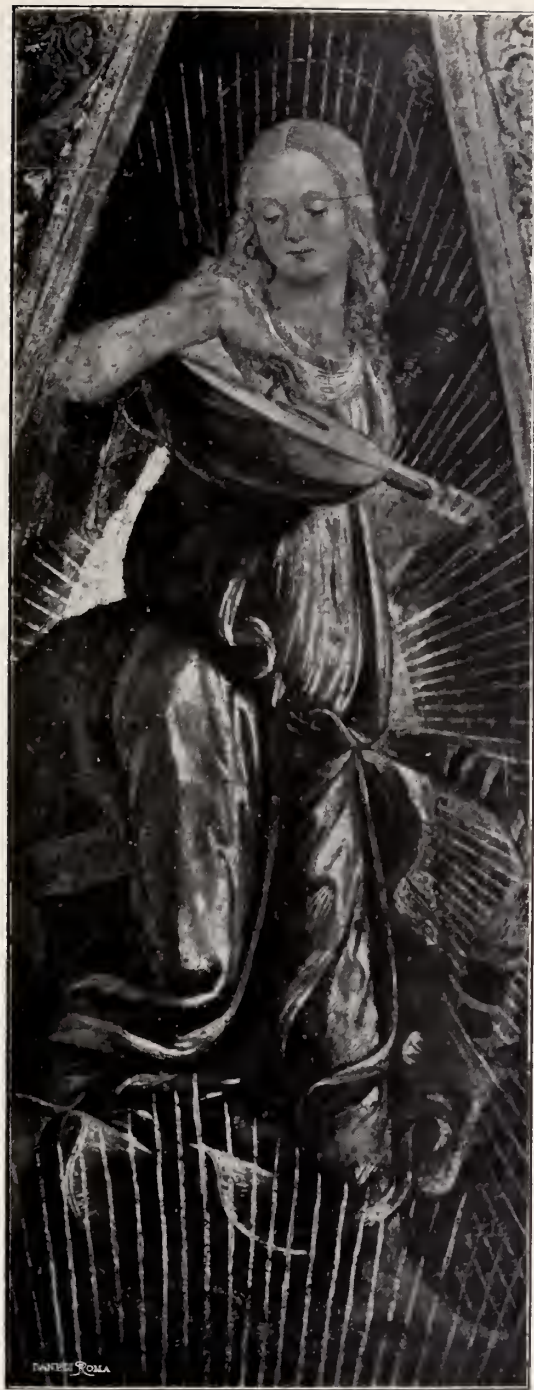



Fig. 246 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Signorelli: Particolare. *Angiolo che suona la mandola.*
(Fotografia Anderson).

dai torsi di lottatori, eleganti benchè d'acciaio, forti benchè non giganteschi.

San Paolo che, caduto a terra, si fa schermo della sinistra al volto, è giovanissimo. Non vi è il cavallo forse perchè il pittore, come dimostra negli affreschi di Morra, non avea studiato le forme del focoso animale, nè aveva trovato il modello sufficiente in quelli di Piero. Quattro uomini d'arme stanno attorno a Paolo, coi muscoli tesi come corde di balestra, e tre di essi guardano in alto quasi apparisse un terribile nemico, pronti a sfidarlo. Più vecchio e ossuto, con l'elmo a bacinetto, il quarto si protende sorpreso verso Paolo, che, puntato il gomito destro a terra, solleva la bella testa giovanile. Il gentil cavaliere in armi corusche sente già in sè la grazia divina ed è preso da una dolcezza nuova, da incanto. Egli si alzerà da terra, e, brandito il lungo spadone, sarà il condottiere delle coorti di Cristo.

Il Signorelli nella composizione, come sgominata all'improvviso sulla via di Damasco, si allontanò dai canoni della simmetria prescritti da Piero, e rese a meraviglia il disordine, il trambusto prodotto dalla strana apparizione, che appena si scorge in alto, ma si sente dominare nel luogo dischiuso tra il vano dei due pilastri, dietro ai quali è indicato indeterminatamente il paese.

Nello scomparto vicino alla *Caduta di San Paolo* sono *due Apostoli* che discutono (fig. 253 cit.): l'uno col capo proteso combina con le dita un sillogismo, mentre l'altro lo ascolta solenne, simile nell'aspetto a personaggio mediceo. Qui è schiettamente il Signorelli, che, anzi, nel primo apostolo ripete il tipo del San Giuseppe della *Circoncisione* di Londra.

Il tipo stesso ritorna in altro apostolo, in un'altra coppia (fig. 254 cit.), dove l'uno, in età senile, si china sorpreso guardando ciò che è scritto sul volume aperto nella sinistra dell'altro, giovane, il quale mestamente gli addita le pagine dove ha letto di dolorosi, gravi o paurosi avvenimenti. Anche qui, senza dubbio alcuno, siam davanti al Signorelli monumentale.

Fig. 247 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Signorelli: Particolare. *Angiolo che prega.*
(Fotografia Anderson).

In un terzo campo, egli stesso dipinse gli altri *due Apostoli* (fig. 255 cit.), tutti scuri in volto, uno dei quali legge in un

Fig. 248 — Loreto, Cappella della Cura.
Signorelli: Particolare. *San Giovanni Evangelista* — (Fotografia Alinari).

libro aperto, tenuto nella destra, mentre l'altro, dalla chioma arricciata, guarda davanti a sè mestamente.

In un quarto campo (fig. 256 cit.), un Apostolo avanza con la destra che sembra fare schermo agli occhi, e lo segue un altro che porta al petto una mano. La prima figura, china, curva, in atteggiamento che troverà facilmente riscontro nelle

composizioni del Signorelli, ha la testa affatto simile a quella di San Girolamo, nel quadro del Friedrich-Museum di Berlino;

Fig. 249 — Loreto, Cappella della Cura. Signorelli: Particolare. *Sant'Agostino.* (Fotografia Alinari).

tuttavia a Berlino i lineamenti sono più ossuti e scarni, l'espressione è più profonda e penosa. Ancora il Signorelli tratteggia qui uno de' suoi esseri superiori, avvolti in amplissimi manti, grandiosi, drappeggiati a larghi piegoni; ma la figura che segue l'Apostolo descritto non ha altrettanta forza, e neppure saldezza di costruzione, poggiata com'è su due gambe male a posto,

tanto da lasciar dubitare che l'opera sia della mano propria del maestro. Il dubbio cresce davanti al *San Tommaso che mette l'indice presso la piaga del Redentore* (fig. 257 cit.). Cascanti, non architettate come nei paludamenti dei primi Apostoli, le pieghe, specialmente, fanno pensare che traduttore del Signorelli qui fosse Pier d'Antonio Dei.

Ma questi si riconosce più chiaramente nel giovane Apostolo (fig. 258 cit.) dai biondi capelli filati, cadenti sugli omeri, che mostra lo scritto d'un volume al vecchio compagno, a lui

Fig. 250 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Pietro Perugino: Particolare. *San Gregorio e San Marco* — (Fotografia Alinari).

di fronte, il quale ha il tipo mite del Perugino, qui probabilmente interprete del concetto signorelliano.

Resta quindi chiaro per noi che, specialmente nelle figure dei Dottori e degli Evangelisti, Pietro Perugino e Pier d'Antonio Dei furono collaboratori del Signorelli, e in quelle meglio spiegarono sè stessi, come se avessero ottenuta quella libertà di movimento che in basso, nelle figure degli Apostoli, fu tolta, così da rendere ardua e dubbiosa ogni distinzione.

L'importanza della cappella di Loreto per lo studio dell'arte del Signorelli, del Perugino e di Pier d'Antonio Dei è veramente grande. Il Signorelli vi appare nella gagliardìa delle forme, nell'agitazione degli Apostoli, nella terribilità degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa, come nelle mosse vi-

Fig. 251 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Pietro Perugino e Don Pietro Dei: Particolare. *Sant'Ambrogio e San Matteo.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 252 — Loreto, Sagrestia della Cura.
Don Pietro Dei: Particolaie. *San Girolamo e San Luca.*
(Fotografia Alinari).

branti degli uomini d'arme e nell'ebbrezza degli Angioli che suonano e danzano nell'alto.

Ritorneranno più tardi quegli Apostoli, quegli Evangelisti

Fig. 253 — Loreto, Sagrestia della Cura. Signorelli: *Due Apostoli.* (Fotografia Anderson).

e quei Dottori in concilio nel cielo della vôlta della cappella di San Brizio a Orvieto; come pure riappariranno quei militi dai muscoli d'acciaio là nelle scene dell'*Anticristo* e del *Finimondo.* Luca aveva quindi già segnata la forte personalità

nei tipi delle figure. L'esile angiolo che ascolta nel cavo della cetra si vedrà ancora nelle forme crudette di adolescente, ai piedi del trono della Vergine, nell'ancona del Coro d'Inverno

Fig. 254 — Loreto, Sagrestia della Cura: Signorelli: *Due Apostoli.*
(Fotografia Anderson).

del Duomo di Perugia; il tipo muliebre, già osservato nella giovane che abbassa il capo dietro i personaggi nella scena della *Circoncisione*, a Londra, e disegnato a Loreto negli *Angioli* della vôlta, resterà quello pensoso, grave della *Maddalena, tra Santa Chiara e San Girolamo*, nella Galleria di Berlino.

La forma del Signorelli aveva raggiunto la monumentalità senza cessar di cercare il movimento e l'agitazione nella cadenza degli *Angioli*, nelle loro vesti fluttuanti, nei veli attorcigliati, nei nastri volanti; e sinanco nelle figure sue proprie di un Dot-

Fig. 255 — Loreto, Sagrestia della Cura. Signorelli: *Due Apostoli*. (Fotografia Anderson).

tore della Chiesa e di un Evangelista seduti, leggenti il verbo divino negli aperti volumi, egli lasciò il segno dell'interno movimento dell'animo nelle arcuate sopracciglia, nelle labbra rialzate, nelle spire scrollate della chioma, nelle robuste mani sempre esprimenti uno sforzo, sia che tendano le dita o le

serrino in pugno, sia che si aprano aggranchiate. Nel figurare gli Apostoli che discorrono dei misteri della Fede sembra

Fig. 256 — Loreto, Sagrestia della Cura. Signorelli e Don Pietro Dei (?): *Due Apostoli.* (Fotografia Anderson).

essersi ispirato alle porte bronzee di Donatello, in San Lorenzo a Firenze. E si distinguono i suoi Apostoli da quelli dipinti dai collaboratori, per le mani frementi, pei volti gravi, talvolta con ferrea risolutezza negli occhi e nelle labbra strette

La comunione artistica dei tre pittori a Loreto pare continuasse alquanto a Roma, mentre il Perugino attendeva alla decorazione della Cappella Sistina. Abbiamo già detto ch'egli

Fig. 257 — Loreto, Sagrestia della Cura. Don Pietro Dei: *Incredulità di San Tommaso*. (Fotografia Anderson).

si valse del Signorelli e di Pier d'Antonio Dei; e si vede chiaramente nel grande affresco del *Testamento di Mosè* il Signorelli disegnatore della composizione (fig. 260). Mosè sta sopra un piedistallo come una statua, nel modo con cui è collocato il Proconsole nella *Flagellazione* di Morra e in quella di Milano. Presso al basamento sta la figura, curva, appoggiata al bastone,

quale si rivede nei quadri sacri e profani del Signorelli. E vi sono uomini d'arme visti a tergo o quasi, pieni della baldanza

Fig. 258 — Loreto, Sagrestia della Cura. Don Pietro Dei e Perugino: *Due Apostoli.* (Fotografia Anderson).

signorelliana. Ma Pier d'Antonio Dei dovette eseguire ogni cosa, meno il gruppo di figure a sinistra, dipinte da un altro cooperatore del Perugino, che determineremo per il Pinturicchio.

Così la forza di Luca venne meno nella traduzione rigonfia del monaco miniatore, e il segno calligrafico si sostituì a quello risoluto, come inciso dallo scalpello. Forse il Signorelli, non volendo lavorare sotto gli ordini del Perugino assuntore di gran parte della decorazione della Cappella Sistina,

Fig. 259 — Loreto, Sagrestia della Cura. Signorelli: *La conversione di Saul.* (Fotografia Anderson).

abbandonò il disegno che il minor maestro, Priore di San Clemente, s'ingegnò di tradurre.

Nel 1484 Luca Signorelli compì l'ancona d'altare per il duomo di Perugia e per il vescovo di quella città messer Jacopo Vannucci da Cortona (fig. 261). Nell'ancona si determina sempre più il tipo bronzeo delle figure signorelliane. Abbiamo veduto già a destra nella *Circoncisione* di Londra una figura adusta, e perfino nella *Flagellazione* di Brera il tribuno tutto abbrunito; a Loreto poi parecchie figure battute dagli intensi scuri, che pure fortemente ombreggiano la testa del San Giuseppe nel *tondo* degli Uffizî.

Fig. 260 — Roma, Cappella Sistina. Don Pietro Dei su disegno del Signorelli: *Il Testamento di Mosè.*
(Fotografia Anderson).

Con l'andar degli anni il Signorelli abbrustolisce ognor più le figure, separandosi del tutto dal suo maestro Piero. Piero, composto nei moti dei personaggi augusti, Luca impetuoso e tragico; Piero, chiaro, luminoso e fresco, Luca rossastro, caldo, abbronzato; quegli, col segno a tratti sottili e geometrici, questi, con segni rapidi e taglienti; il primo, a piani semplici, lievemente distinti, il secondo, a piani larghi con forti contrasti.

Perciò, se avessimo a dar figura all'immagine suggerita dall'opera dei due grandi, Piero ci apparirebbe come un patriarca nel mattino del secolo; Luca Signorelli, il figlio pastore, nel meriggio infocato, avvolto come Ercole dalla pelle leonina, in corsa, con le carni bruciate dal sole e le chiome ai venti, per i monti e le foreste, pronto alla caccia, tremendo nella lotta.

Nel Cortonese sotto la rude scorza arde l'anima di fuoco: i suoi nudi a colpi di scure balzan fuori forti e sani; e i suoi personaggi non sono qua e là alluciolati d'oro come quelli del Perugino, ma hanno le teste circonfuse da faville, le vesti sotto una pioggia di sole, le armature con riverberi d'oro.

L'ancona di Perugia ci segna definitivamente l'emancipazione della personalità del Signorelli. La Vergine tiene nella destra un libro aperto verso il quale si protende il Bambino che reca uno stelo di giglio. Il trono ha lo schienale arcuato tutto aperto, adorno di verdura raccolta a festone; ma il gruppo divino spicca nel cielo luminoso, come Santo Stefano e il Battista, diritti sull'alto basamento, sotto il quale stendesi un elevato gradino. Siede su questo un angelo musicante; di qua di là stanno Sant'Onofrio e Sant'Ercolano. Così semplificata l'ossatura dell'ancona d'altare, disposti i personaggi come in due ordini davanti all'aperto cielo, Luca Signorelli volle raccolta l'attenzione dei divoti nelle grandi figure sacre, rifuggendo da tutto ciò che distornasse da quelle lo sguardo: gli angioli che volano nell'aria ridusse ad esseri minuscoli; soppresse le complicate architetture e ne accennò a semplice ricordo il contorno; lasciò in disparte ogni magnificenza esteriore; e solo sul gradino come sul piano pose, pia offerta delle

anime semplici, fiori entro bicchieri. Grandiosa è questa presentazione di sacre figure che riempiono tutto lo spazio, sempre serbando la monumentalità cercata primamente dall'artista.

Fig. 261 — Perugia, Cattedrale. Signorelli: *La Vergine col Bambino e Santi.* (Fotografia Anderson).

Tanto Melozzo, quanto il Signorelli dettero alle tendenze artistiche di Piero un pieno sviluppo: il primo, amplificando le figure e lo spazio, il secondo, soltanto le figure; le quali in Melozzo si elevano giganti verso Dio, in Luca imperano sulla terra per forza morale.

È assorta tristemente nella meditazione la Vergine sulle pagine delle Sacre Scritture rivelatrici del destino della sua creatura, che al libro allunga la destra intenta pure alle sacre pagine. Non ha il fanciullo la gravità del *tondo* degli Uffizî; quasi par che l'artista siasi contentato di renderlo di maniera, paffutto, grassoccio e, per il giglio che reca, simbolo del candore. Sant'Onofrio guarda a fatica, curvo, con le mani appoggiate al bastone; la luce gli mette in evidenza le carni incartapecorite, le ossa tremanti, la gelida decrepitezza, quantunque il volto abbia ancora energia in contrasto con quel corpo disseccato. Legge e medita il burbero Sant' Ercolano vescovo, e par che la persona immota sia tutta raccolta nella lettura. Porta al petto la destra il Battista, e par che l'anima gli sfugga dalle pupille offrendosi come in olocausto a Dio; Santo Stefano, levita orgoglioso del proprio martirio, guarda nobilmente il gruppo divino. L'angelo suona il liuto e sembra venir meno per languore; esso è il fratello degli angioli della Sagrestia della Cura a Loreto: magrolino, ossuto, mostra la tendenza del Signorelli a cercar le ossa e renderle, o, come queste, siano stecchetti, o mummificate, come nel Sant'Onofrio.

Al periodo dell' ancona di Perugia appartiene la *Sacra Famiglia col Battista* (fig. 262), nella Galleria Rospigliosi, a Roma, come ci fa pensare l' uso frequente di lumi d'oro nelle vesti.

Dai miniatori era passato alla pittura il metodo di rialzare i chiari con oro; e appunto intorno al 1482, quando si dipingeva la Cappella Sistina, si abusava di dorature, tanto che Cosimo Rosselli, a detta del Vasari, non aveva lasciato ne' suoi affreschi « nè albero, nè erba, nè panno, nè nuvolo . . . che lumeggiato non fusse ». A questo proposito il Vasari, forse non sapendosi spiegare quell'abuso in Cosimo Rosselli e negli altri pittori della Sistina, inventò una storiella con la quale fece premiare il Rosselli per la copia delle dorature maggiore che negli altri, e quindi rappresentò questi ultimi gareggiare col beffato compagno per piacere al pontefice.

Fig. 262 — Galleria Rospigliosi. Signorelli: *Madonna col Bambino e San Giovanni.*
(Fotografia Anderson).

La Madonna in casa Rospigliosi può avere anche un addentellato con la pala perugina nel tipo del Bambino che si è fatto tondeggiante e turgido nelle membra: il grave Bambino del *tondo* degli Uffizî e della *Madonna* di Brera per prendere forme più infantili aveva perduta la forza e la vivezza. La Vergine ha l'aspetto di quella descritta degli Uffizî, e manifesta il tentativo dell'artista di raggentilirne le forme.

Mentre prima il Signorelli pareva godersi di rendere tipi rusticani, per la primitiva schiettezza delle loro espressioni e per la natural forza de' lineamenti, nel quadro Rospigliosi, preso dal momentaneo desiderio di grazia, mette anche lui alla Madonna una cuffietta e una fascia che s'annoda a nastro sui capelli dietro la nuca; e attenua l'asperità delle fattezze del San Giuseppe della Galleria degli Uffizî, fa cadere alcune ciocche serpeggianti sulle guance del Battista, blandirne da altri capelli il collo, e la chioma ondeggiare sugli omeri. Concentrò tuttavia l'attenzione della Vergine e del Battista sul Bambino che, prendendo con la destra il corpetto della madre, le volge dimanda. Tutti e tre, abbassati gli occhi su lui, gli dedicano la loro divozione affettuosa.

Dopo il 1490 Signorelli cominciò a valersi grandemente di collaboratori che, esagerando l'intensità della sua gamma, annerirono i corpi, li avvolsero in un'atmosfera carbonosa. E così l'*Annunciazione* nella cattedrale di Volterra, del 1491, come la *Madonna e Santi* nel palazzo de' Priori della stessa città (fig. 263), ci appaiono in una tonalità scura, benchè la collaborazione non vi sia molto sensibile.

Nel secondo quadro è conservata su per giù l'antica disposizione dell'ancona di Perugia, ma lo spazio è tutto riempito e come chiuso dalle sacre figure. Si nota però che il pittore nel suo disegno modifica lo schema di quell'ancona, tutto a figure diritte, e cerca l'equilibrio maggiore della composizione, facendo seduti i due Santi sul davanti, e lasciando così più in evidenza gli altri, indietro, dell'ordine superiore. Tale riduzione dello schema perugino conservò poi quasi sempre Luca, quando

non preferì di spostare l'asse delle figure, in modo che quelle in basso, avvicinate ai lati del dipinto, lasciassero sporgere

Fig. 263 — Volterra, Palazzo dei Priori. Signorelli ed aiuti: *Madonna e Santi.* (Fotografia Alinari).

intere le altre sopra. Nel quadro del palazzo de' Priori si rivede il Battista di casa Rospigliosi, tutt'avvolto nell'ombra, accanto al trono della Vergine; e giù siede il pingue San Gregorio

gigantesco, quasi nel buio. Tutto fu preparato da Luca, ma come velato dalle mani degli scolari, poi dai restauratori.

Sembra che realmente durante quel periodo il Signorelli cercasse a preferenza effetti di luce, facendo irrompere dall'oscurità le poderose figure in cui è suggellata la propria energia.

Ne fornisce un esempio il frammento della *Deposizione dalla Croce* presso il Benson a Londra (fig. 264). La grandiosa figura, attenendosi alla scala su cui è montata, è avvolta dall'ombra. Appena qualche guizzo di luce corre sulle vestimenta e solo sulla manica sinistra rimboccata della camicia il chiaro serve a dar risalto alla testa bronzea.

Altro esempio è dato dalla predella del Museo del Louvre, la *Natività di San Giovanni* (fig. 265), ove la luce dorata striscia dalla porta nella camera buia e avviva figure e cose nell'ombra, dà risalto alle forme scolorate, schiara le carni cineree. Siamo ben lontani qui dai quadri della scuola, dove le ombre affumicano ogni cosa e tutto tingono di fuligine.

La ricerca si nota in ispecie nei due dipinti eseguiti per Santo Spirito di Urbino, e allogatigli fin dal 1494. Nella *Crocifissione* (fig. 266) il Signorelli richiamò l'antica sua composizione di Morra; ma ombre calde cadono sulle teste delle figure addensando gli scuri sui corpi. L'effetto divenne più ragionevole nella stanza chiusa, dov'è rappresentata la *Pentecoste* (fig. 267), nel quadro urbinate a riscontro della *Crocifissione.* Nel fondo della stanza, col pavimento sfuggente a liste di rettangoli, prega Maria, circondata dai dodici Apostoli. Piccolo è divenuto lo squadro delle figure, per lasciare allo spazio il suo dominio: nell'alto è un gran chiarore, intorno all'Eterno e a due angioli volanti; e un più vivo splendore s'accende in un disco entro il quale dispiega le ali la colomba dello Spirito Santo. Quella bianca luce schiara Maria, avvolta di un candido manto, e batte sulle fronti e sugli zigomi degli Apostoli, più vivamente nelle tre pie donne che assistono la Vergine e negli Apostoli prossimi a lei.

Fig. 264 — Londra, Collezione Benson.
Signorelli: Frammento di una *Discesa dalla Croce.*

In quest'opera urbinate il Signorelli segnò un nuovo progresso dell'arte, con quella sua conquista della luce. I due quadri che formavano uno stendardo, dovettero essere eseguiti verso il 1497:

Probabilmente circa quell'anno[1] dipinse per i Medici la tavola col dio *Pan*, nel Friedrich-Museum di Berlino (fig. 268). Mantenne in fondo la distribuzione delle figure come nell'ancona di Perugia, mettendone, di qua e di là dal dio Pan,

DANESI ROMA

Fig. 265 — Parigi, Museo del Louvre. Signorelli: *La Nascita di San Giovanni.* (Fotografia Alinari).

due in un piano più elevate di altre due. È la distribuzione che sin tardi conservò, ad esempio nel quadro ora a Brera, del 1508. Il dio Pan siede sopra un masso con la siringa e il pedo; ha il crine ricciuto, le membra bronzee, gambe e piedi caprini, incrociati. La faccia è annerita dal sole, i capelli sono avvolti da luce fosforescente, intorno al capo le

[1] Oltre che per il carattere particolare del dipinto con la gran forza degli scuri e degli effetti di luce, siamo mossi ad assegnare a tempo così avanzato il dio *Pan* ricordando quel che scrisse Michelangelo nella lettera del 1518 al capitano di Cortona. Chiedeva il Buonarroti la restituzione di un prestito di danaro fatto al Signorelli «el primo anno di papa Leone»; e raccontava dell'incontro fatto in Roma con il Cortonese così: «... riscontrandolo... a Monte Giordano, mi disse che era venuto a parlare al papa per avere non mi ricordo che cosa, e che era già stato per essergli stato tagliato la testa per amore della Casa de' Medici, e che gli parea come dire non essere riconosciuto». Questo passo della lettera di Michelangelo lascia supporre che il Signorelli si trovasse a Firenze al tempo della cacciata de' Medici, nel 1497, e ch'egli avesse fino allora atteso a dipingere per Lorenzo di Pierfrancesco il dio *Pan*.

Fig. 266 — Urbino, Chiesa dello Spirito Santo. Signorelli: *La Crocefissione.*
(Fotografia Alinari).

corna a mo' di argentea mezzaluna. Un drappo azzurro sparso di stelle gli copre le spalle. Questa rappresentazione del dio trova riscontro con la descrizione di Vincenzo Cartari, nelle sue « Immagini degli Dei antichi »: « Hora intorno a Pan, le cui parti di sotto sono pelose et aspre, con piedi di capra, perchè ci rappresentano la terra, la quale è dura et aspra e tutta disuguale, coperta di alberi, di infinite piante e di molta erba. Alcuni, fra i quali è Macrobio, dicono che le corna di lui mostrano la effigie della nuova luna: la faccia rubiconda, il rossore che nell'aria si vede all'apparire ed al tramontare del sole: la pelle maculosa mostra le stelle, che appaiono al dipartire del sole ».

Luca Signorelli rappresentò il dio sul fondo roggio di un tramonto, che fa come stillar sangue da una rupe e indora le carni di un giovane pifferaio. Innanzi al dio un altro giovane, adagiato, coperto di pàmpini nei fianchi, dà fiato a una canna. A sinistra una ninfa inghirlandata; dietro ad essa un vecchio pastore. A destra è un altro vecchio, il solito vecchio egro e curvo, appoggiato al bastone, con una zampogna sulle spalle. Nel piano soprastante, vicino a Pan, sta ignudo il candido pifferaio; nel lontano, altre ninfe.

Il nudo della donna è come imbottito; tutte le figure sono segnate ne' piani un po' schematicamente, a tagli recisi, con luci vivide e ombre verdastre. Il fondo, cresciuto anche di tono, non indietreggia con le sue masse scure d'alberi e di irte rocce; nel cielo formansi nubi strane, a cumuli, sopra linee di cirri parallele all'orizzonte.

Le forme di questa pittura, specialmente nei nudi, l'avvicinano al tempo degli affreschi orvietani, ed è pure in essa una intensità di scuri propria all'artista nell'ultimo decennio del Quattrocento.

La stessa intensità si rileva negli affreschi del Chiostro di Monte Oliveto Maggiore eseguiti nel 1497. Come nello stendardo di Urbino, il Signorelli in essi si attenne a un piccolo modulo delle figure per dare aria allo spazio.

Fig. 267 — Urbino. Chiesa dello Spirito Santo. Signorelli: *La Pentecoste.*
(Fotografia Alinari).

Nel chiostro, frescato con le *Istorie di San Benedetto*, è la scena de' *Due monaci che rompono il digiuno* (figg. 269-270), veramente moderna. I due monaci seggono dinanzi a un camino presso una tavola, l'uno dirimpetto all'altro, e portano il bicchiere di vino alle labbra, mentre dietro l'uno di essi una fantesca ricolma il bicchiere, dietro l'altro avanza un'ancella con un piatto di vivande e ad un capo della tavola un valletto reca pure un vassoio. L'ostessa verso il fondo par che chieda altro ed altro per isfamare i due monaci a una vecchia donna, scesa d'alcuni gradini da una scala di legno, che mette all'appartamento superiore (fig. 270). La luce della finestra orla di bianco la vecchia servente sulla scala. Nel vano di una porta aperta appare un giovane gentiluomo, profilato, sulla bianca strada assolata e sul verde de' campi, nella gran luce che gli sta dietro e lo rende come trasparente. Nell'osteria affumicata biancheggiano la cappa del camino, l'abito de' monaci, la tovaglia, i brevi tratti della camicia sotto le vesti trinciate dell'ostessa e delle serventi. Quanto sta contro alle luci, comprese le teste de' monaci, è nell'ombra, e solo, per la luce della porta e della finestra, la vaga ancella, come una Salome pronta a danzare, si veste e si allieta di chiarore. In questa scena il Signorelli fece tutto; non ebbe collaboratori come in altri campi d'affresco.

Nel primo campo è rappresentato *come Dio punisce Fiorenzo* (fig. 271). Un gruppo di monaci si china atterrito verso uno di essi, che ginocchioni addita un edificio diroccato, sotto cui giace prete Fiorenzo calunniatore. Sulle rovine infuria l'ira degli spiriti malefici e a destra, nell'aria, l'anima nera è trasportata da demoni. Le teste sono modellate fortemente, ma la loro tinta, cresciuta di tono, si è fatta di un giallo caldo. Dal restauro fu alterata la tonalità dell'affresco, rendendosi eccessiva quella verde del terreno. In ogni modo qui si può riconoscere in gran parte il Signorelli, come nel secondo affresco, ove si figura *Benedetto che evangelizza il popolo di Montecassino* (fig. 272).

Fig. 268 — Berlino, Friedrich Museum. Signorelli: *Il dio Pan.*
(Fotografia Hanfstaengl).

In questo secondo affresco si osserva Benedetto assistito da due monaci in atto di parlare al popolo di Montecassino, mentre altri frati del suo ordine cercano con funi di trascinare a terra la statua di un idolo. Anche qui il Signorelli abbandonò soltanto agli aiuti l'esecuzione di parti secondarie delle figure, come scorgesi nel disegno delle mani, mancanti de' suoi piani faccettati e larghi.

Fig. 269 — Abbazia di Monte Oliveto Maggiore.
Signorelli: *I due monaci rompono il digiuno* — (Fotografia Alinari).

Nel terzo compartimento si figura *Benedetto in atto di cacciare il nemico di sopra alla pietra* (fig. 273). Nel davanti si ve-

dono alcuni monaci far leva per alzare un macigno sul quale giace un demonietto. Altri monaci sono intenti a scavare la

Fig. 270 — Monte Oliveto Maggiore, Chiostro.
Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.

statua d'Apollo, altri a portare acqua per estinguere l'incendio della badia di Montecassino. Qui non è più la robusta fibra signorelliana. Il colore è diluito e nelle carni cinereo.

All' aiuto, autore di questo affresco, fu pure affidato il seguente, che rappresenta *Benedetto resuscitante il monaco cui era caduto il muro addosso* (fig. 274).

Il quinto compartimento ha per soggetto *Come Benedetto dice alli monaci dove e quando avevano mangiato fuori del*

Fig. 271 — Monte Oliveto Maggiore. Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *Dio punisce Fiorenzo* — (Fotografia Anderson).

monastero (figg. 269 e 270 cit.). Il Signorelli nell'eseguire la rappresentazione, che abbiamo descritta da principio discorrendo di questi affreschi, desiderò darci la scena realistica dell'osteria, piuttosto che il monotono gruppo di monaci. Ma, dovendo pure stare al programma, dipinse con piccole figurette, a destra del campo frescato, il monito di Benedetto chiaroveggente ai monaci trasgressori della regola.

Nel sesto quadro centinato vedesi *Benedetto che rimprovera di violato digiuno il fratello di Valeriano monaco* » (fig. 275). Il giovane violatore in vesti sfarzose, ginocchioni, devotamente inchino, ascolta il paterno rimbrotto di Benedetto, circondato

Fig. 272 — Monte Oliveto Maggiore, Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *Benedetto evangelizza il popolo di Montecassino.*
(Fotografia Anderson).

da' suoi monaci. Altre due scene esplicative della colpa del fratello di Valeriano si svolgono, l'una, a destra, col demone che in abito di pellegrino e con un sacco sulle spalle conduce seco il giovane, l'altra, in alto, ai piedi di una roccia, col peccatore sedotto dal demone, in atto di rompere il digiuno. Qui la mano del Signorelli non si distingue particolar

mente: egli si valse di un aiuto che soleva usare tinte bruno-rosate, specialmente nelle guance delle figure.

Lo stesso aiuto colorì il settimo affresco che rappresenta *come Benedetto discopre la finzione di Totila* (fig. 276), cioè

Fig. 273 — Monte Oliveto Maggiore, Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *San Benedetto caccia il nemico di sopra alla pietra.*
(Fotografia Anderson).

il patriarca che rivela allo scudiero del re goto com'egli sappia del suo travestimenno e dell'ordito inganno. Rimane sbalordito lo scudiero e stanno sorpresi gli armigeri del suo seguito. In alto scorgesi l'accampamento di Totila, e Totila che permette allo scudiero di provarsi a trarre Benedetto in errore. Oltre le teste bruno-rosate dei monaci, si hanno quelle de' soldati, che per il gonfiarsi delle pieghe carnose del volto e per

la esagerazione indicante la brutalità e la ferocia, sembrano caricature. Ciò fa dubitare che tutto l'affresco, sul disegno del Signorelli, non sia stato eseguito da lui stesso, che ci appare

Fig. 274 — Monte Oliveto Maggiore, Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *San Benedetto risuscita il monaco, cui era caduto il muro addosso.*
(Fotografia Anderson).

ben maggiore, invece, nell'ottavo campo, dove *Benedetto riconosce e accoglie Totila* (figg. 277 e 278).

Piega il re goto un ginocchio a terra davanti al patriarca, lo segue un paggio dal volto femmineo, che arieggia i comuni tipi muliebri signorelliani, e seguon vecchi dalle sopraciglia aggrottate, soldati e militi spavaldi, possenti, cipigliati; quindi il corteo, per le vie della montagna, di astati cavalieri, che ricordano ancora una volta gli esempi di Piero ad Arezzo.

Presso a quest'ultimo compartimento s'apre una porta che rompe l'antica divisione dello spazio, guastando parte degli affreschi. Nell'alto di essa, in una lunetta, è la rappresentazione di un vescovo e di altri monaci assistenti, che dicon preghiere sopra un tale inginocchiato. Questa pittura è

Fig 275 — Monte Oliveto Maggiore. Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *Benedetto rimprovera di violato digiuno il fratello di Valeriano monaco* — (Fot. Arderson).

dello stesso Signorelli. A destra della porta sono tre frati benedettini, frammento di più ampio affresco, opera del seguace del Signorelli che eseguì nel terzo e nel quarto scomparto figure cineree.

In queste *Istorie di san Benedetto* il Signorelli si mostra per la prima volta a noi con la sua potenza drammatica. Egli non si arresta a darci il momento del racconto della vita di

Benedetto, ma segue il succedersi de' fatti, per offrirci chiaramente la visione di essi, e, insieme, delle cause e degli effetti. Ricorre perciò a divider le scene in tante parti che richiamano alle fasi diverse dell'azione; ma ne mette il culmine in

Fig. 276 — Monte Oliveto Maggiore, Chiostro.
Signorelli ed aiuto: *Come Benedetto scopre la finzione di Totila.*
(Fotografia Anderson).

evidenza nel primo piano. Tutto intento a sorprendere, novellando, il momento risolutivo di ogni avvenimento, poco si occupò del paese. Tanta era la vivacità del suo spirito che mal si adattava a rappresentare gruppi di monaci bianco-vestiti attorno al padre Benedetto, in atto di parlare, di benedire, di ammonire. Una volta, nel primo compartimento, per dare movimento al gruppo dei frati, fece che uno di essi arrivasse a dar conto della fine di prete Fiorenzo. Caduto in ginocchio, indica, trafelato e impaurito, ai compagni, la fine del reprobo.

Una seconda volta, nel quinto campo, non potendosi altrimenti dimostrare perchè Benedetto rimproverasse i due frati colpevoli di violato digiuno, e volendo il novellatore rifuggire da enigmi, e non starsene pago delle spiegazioni del cartellino,

Fig. 277 — Monte Oliveto Maggiore. Signorelli: *Benedetto accoglie Totila.*

rappresentò la colpa de' monaci e relegò in un posticino appartato il fatto principale col protagonista, padre Benedetto.

Le singole figure corrispondono al movimento generale della scena, e Luca Signorelli seppe sorprendere nei loro atti i sentimenti che le animavano e questi, nei moti espressivi, render verissimi rapidamente. Lo scudiero di Totila, ad

esempio, indietreggia davanti a Benedetto e sta per rialzarsi, vacillando, da terra, colpito dai motti del veggente. Ogni figura è un attore sciolto nel gesto, esuberante di vita.

Il colore, per i restauri, ha perduto la sua tonalità severa e forte; ma bene si può riconoscere come la gamma del Signorelli siasi accresciuta di intensità.

Che il Signorelli avesse una robusta tonalità senza cadere negli eccessi caliginosi della sua scuola, si vede anche ne' due

Fig. 278 — Monte Oliveto Maggiore. Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.

sportelli della Galleria di Berlino (fig. 279), dipinti nel 1498 a Siena per la famiglia Bicchi.

Di qua e di là da un San Cristoforo in rilievo, Santa Chiara mantiene l'aspetto matronale delle Madonne più recenti, Maddalena di quelle più antiche, San Girolamo si fa sempre più adusto con la sua pelle tirata. Nel fondo, col paese che si intravede come da uno spiraglio, son due bianche figure picciolette, quali il pittore cominciò a miniare nelle lontananze circa questo tempo.

Nell'altro sportello sono disposti simmetricamente i *Santi Antonio, Agostino, Caterina da Siena.*

Anche nel tondo della raccolta Jacquemart-André a Parigi (fig. 280) si scorge una diminuzione nel modulo monumentale

Fig. 279 — Berlino, Friedrich Museum.
Signorelli: Sportelli di una pala d'altare. *Sei Santi.*
(Fotografia Hanfstaengl).

delle figure, una facilità e una scorrevolezza di linee maggiori, senza che appaia intorbidato l'effetto generale.

Nel 1499, da Siena si recò a Orvieto per compiere la *Cappella di San Brizio,* già iniziata dal Beato Angelico e decorata nelle fasce, lungo i costoloni delle vele, da Benozzo Gozzoli. Il Beato Angelico aveva divisato di porre le coorti dei Santi, che nelle scene del Giudizio Universale stanno ai lati del-

l'Eterno, disseminate negli spicchi delle due vôlte della cappella, e aveva già dipinto uno spicchio di una vôlta, mettendo le sue figure a grappoli. Il Signorelli dispose i cori de' Santi

Fig. 280 — Parigi, Collezione Jacquemart-André. Signorelli: *Sacra Famiglia.*

come se fossero assisi sopra i gradini di un anfiteatro nei triangoli a vertice acuto, e meglio s'attenne alle composizioni delle sue pale d'altare ne' triangoli a vertici ottusi. Nei primi rappresentò il *Nobilis Patriarcharum Coetus*, il *Gloriosus Aposto-*

lorum Chorus e il *Doctorum sapiens ordo*; nei secondi, il *Martyrum candidatus exercitus*, il *Castarum Virginum chorus* e i *Signa judicium indicantia.*

Della mano propria del Signorelli è tutto il triangolo col *Ceto de' Patriarchi* (fig. 281): vi si rivedono tutti i tipi già creati nelle sue composizioni anteriori, tutta l'umanità qual'era da lui vagheggiata, con l'esuberanza primitiva del sentimento, con l'impeto della natura virginale. In quella scalea del cielo l'avita progenie si dispone intorno a Maria della stirpe davidica, da cui germogliò la Redenzione. Così nella scalea degli Apostoli prega Maria che con loro pregò nella Pentecoste. I vegli venerandi, meditabondi, i giovani nobilissimi attorniano la donna profetata, assunta tra essi come in trionfo. Quei patriarchi, quali numi tutelari dell'umana specie, sono là di una grandezza che sorpassa i confini della terra e tocca quelli dell'eternità.

Ancora una volta il Signorelli in questo suo giganteggiare richiama Michelangelo. Al limitare del Cinquecento, mentre Michelangelo esordiva nell'arte, il Signorelli, suo degno precursore, nella vôlta della cappella di San Brizio gli schiudeva il cammino trionfale.

Tutti gli altri spicchi mostrano la mano di collaboratori che li eseguirono sui cartoni del Signorelli.

Nel *Coro degli Apostoli* (fig. 282) la traduzione del collaboratore mischia elementi, che gli dovevano essere abituali, ricavati da Pietro Perugino, quali si notano, ad esempio, in San Paolo, a sinistra. Qualche altro elemento peruginesco si riconosce negli *Angioli indicanti i segni del Giudizio Universale.* Ma in genere lo spirito del Signorelli, autore de' cartoni, forza i cooperatori a non discostarsi troppo da' suoi termini. Nell'*Ordine dei Dottori* si ritrova un altro seguace. Si osservi come questi riduce a certa simiglianza le teste, ora ossute e con occhi incavati, ora tonde e gonfie. Molto più vicino al Signorelli è il pittore del *Coro delle caste Vergini* (fig. 283), ma in quella di mezzo vi è un accentuamento negli zigomi da mascheretta,

Fig. 281 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Il ceto de' Patriarchi.*
(Fotografia Anderson).

in altre una lisciatura dei volti men larghi e un drappeggio che mantiene le linee essenziali del disegno, senza giustamente interpretare i trapassi di luce nelle pieghe. Il collaboratore che eseguì la *Schiera de' martiri* (fig. 284) pare ispirato da Melozzo nel volgere in alto la testa del Santo a destra, simile al giovane apostolo della sagrestia Vaticana.

Nella composizione delle istorie delle pareti il Beato Angelico aveva forse divisato mettere di qua e di là, sotto il Cristo Giudice, gli eletti e i reprobi; ma si rendeva necessario di coordinare ai campi, dove questi si dovevano figurare, altre istorie. Il Signorelli, ispirandosi a Dante, studiò il coordinamento.

Il disegno dell'Angelico poteva servire per le vôlte e per le pareti immediatamente prossime alle finestre, non più per il resto. Da quando egli dipingeva, l'arte, secondo la tendenza naturale del nostro popolo, mirava a rappresentare i fatti, voleva raccontare con i colori la storia. Luca Signorelli non si contentò di rappresentare i maledetti e i benedetti da Dio: volle raccontare le leggende dell'Anticristo.

Cominciò col figurare l'Anticristo su un piedistallo, innanzi al quale stanno gli oggetti sacri strappati dal tempio. Da presso, gruppi di gente, un brulicar d'uomini, un intorbidarsi del giorno (figg. 285-289). Intorno al piedistallo, spavaldi cavalieri, donne, vecchi, monaci. Non, come nella scultura medioevale, la Morte con gli occhi bendati curva sul cavallo, con un cadavere in groppa. Là si raccolgono esseri audaci, forti, astuti, ribelli. La folla si agita, si sospinge, interroga, rivolgesi all'Anticristo, ne aspetta la parola. Il tribuno sedurrà tutta quella gente. Più indietro, in un altro crocchio, un frate legge al popolo la predizione dell' Evangelista Matteo: grande sarà la tribolazione, quale non fu dal principio del mondo sino a quest'oggi, nè mai sarà! Nel fondo un tempio con armigeri intorno, il tempio profanato secondo le predizioni di Daniele: ombre scure tra gli intercolunni e per le gradinate. L'abbominazione, la desolazione del luogo santo incombe! E l'odio

Fig. 282 – Orvieto. Duomo. Signorelli: *Il Coro degli Apostoli.*
(Fotografia Anderson).

umano vi si suscita: innanzi al tempio, ai piedi dell'Anticristo, i carnefici uccidono gl'innocenti; nel davanti, a sinistra un uomo è strangolato e, d'intorno, il campo è sparso di cadaveri:

Fig. 283 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Il Coro delle Caste Vergini.* (Fotografia Anderson).

Fig. 284 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *L'Esercito dei Martiri.* (Fotografia Anderson).

« chè, venuto il fatal dì — così ha detto l' Evangelista Matteo — vi getteranno nella tribolazione, e vi faranno morire, e sarete odiati da tutte le nazioni per causa del nome mio. Molti patiranno scandalo, l'un tradirà l'altro, e l'un l'altro si odierà ».

Più indietro un defunto, con gente attorno, rivive per miracolo dell'Anticristo su di una barella. Verso sinistra la folla sotto la pioggia di fuoco, delirante, curva, come se le pietre ne schiacciassero le spalle: la vendetta di Dio sta sopra inesorabile! I cavalli si impennano, i cavalieri cadon riversi; e giù dal cielo precipita, fulminato dall'Arcangelo Michele, l'Anticristo. Il

Fig. 285 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Fatti dell'Anticristo.* (Fotografia Anderson).

cielo diviene come il cratere d'un vulcano, e avvolge i cadenti in una luce sanguigna.

La scena continua (fig. 290) nell'arcata sulla porta d'accesso. Il sole si è oscurato, è divenuto il disco di rame, circondato da un tetro alone: la luna l'ardente vaglio vuoto: il sole gronda gocce di fuoco, cadon le stelle, in terra i palazzi rovinano, la morte e l'odio insanguinano uomini e cose;

e uomini e donne guardano atterriti, tra Sibille e Profeti, le rovine, il tumulto della terra e del cielo (fig. 291). Raccolta

Fig. 286 — Orvieto, Duomo. Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

l'ampia veste orientale e mostrando tutto il bianco degli occhi, un profeta grida alla gente: « Ecco il tempo vaticinato! » Dall'altra parte (fig. 292) irrompono dal cielo, soffiati dai demoni,

fasci di sangue e di fuoco; la terra avvampa, le madri, novelle Niobi, ascondono le loro creature; taluni si dànno a una corsa

Fig. 287 — Orvieto, Duomo. Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

sfrenata, stretti alla criniera de' cavalli, altri barcollano o piombano al suolo, tenendosi con le mani la testa. La terra vacilla, l'aria avvampa, i demoni precipitano dall'alto ove fulge la croce.

« Allora — scrive l'Evangelista — il segno, il segno del Figliuolo comparirà nel cielo. E manderà i suoi angeli, i quali con tromba e voce sonora raduneranno i suoi eletti dai quattro venti, da una estremità del cielo all'altra ». Ed ecco (figg. 293-294) gli angioli dar fiato nelle lunghe tube, adorne di pennoni crocesegnati che sembran mossi dal turbine: l'angiolo a destra suona a raccolta, e par che con il lungo strumento attragga i corpi dalla terra. E qui, a destra, un gruppo di scheletri avanza: nelle ossa crocchianti, nelle vuote occhiaie lo spirito vive e par che le risa scroscino dal digrignar delle mascelle, e là, ove più non sono gli occhi, l'anima guardi, si figga davanti a sè determinatamente, e in alto. Nel piano biancheggiante spunta un teschio che si tinge di color di carne, uno scheletro poggia le braccia come chi salito da una profondità s'abbranchi finalmente a un piano; un altro, ancora sonnolento, sembra spinto in su dal terreno vulcanico per forza misteriosa. Alcuni teschi si volgono in alto, e chi a fatica si sprigiona dalla terra, e chi uscito da quel pantano è ancora nel torpore del lunghissimo sonno. Uno già fuor della terra aiuta un compagno ad uscirne, e altri in piedi appuntano in alto gli occhi lucidi per desiderio. Tuttavia tra i risorti qualcuno sembra sordo al suono delle tube apocalittiche, tanto è il timore del risorgere a vita, pauroso il ricordo della vita terrena e incerto l'avvenire che li aspetta. Due donne si stringono a un giovane bello come Apollo; altri due giovani si abbracciano, ma il suono dall'alto li percuote, e par che non riescano, come tutti i buoni, a tendere l'anima al cielo per raccogliere nelle pupille la luce dell'eternità.

E qui il Signorelli rappresentò tragicamente il momento dell'umanità risorta: quale sarà il domani? La gioia eterna o l'eterno dolore? Il premio o la pena? Quale il giudizio di Dio? Quale la misura delle azioni terrene? La incertezza stringe insieme i corpi, come se un tremito li prenda e cerchino nell'abbraccio un sollievo, una difesa nell'antica amicizia. Squillan le tube della Giustizia eterna: quale il destino?

Fig. 288 — Orvieto, Duomo.
Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Signorelli e l'Angelico.*
Fotografia Anderson).

Uno dei risorti, rintronato dalle tube, solleva le braccia e apre le mani come per difendersi da quel suono minac-

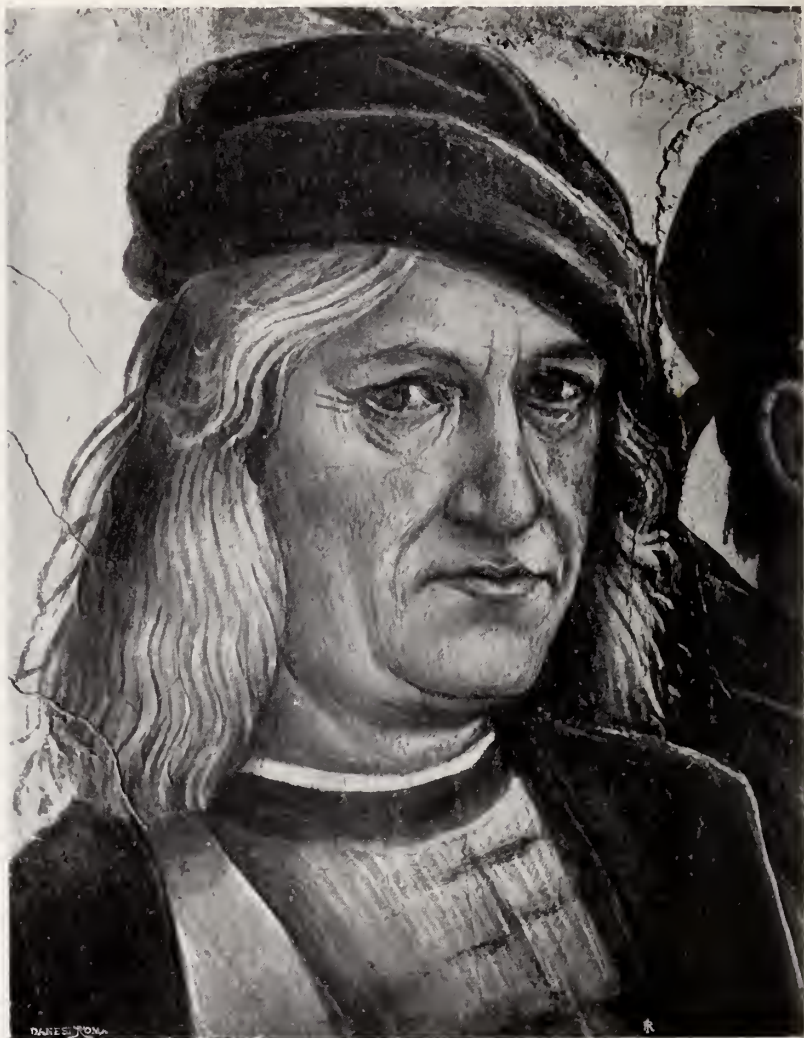



Fig. 289 — Orvieto, Duomo.
Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto. *Autoritratto.*
(Fotografia Anderson).

cioso; altri, con le braccia puntate sulle anche o conserte, attendono. Un altro china la testa su di un omero rialzato, e allunga le braccia, con le aperte dita, preso da brividi. E chi

invoca e chi prega; e chi, appena risorto, arretra il capo rintronato, supplice verso l'alto; e chi vi si affissa come sbalordito, chi si curva sotto il rimbombo. Quale sarà il domani?

Il Medio Evo aveva cercato di esprimere nella resurrezione de' morti l'eguaglianza degli uomini innanzi a Dio. Il Signorelli abbandonò i segni degli onori e degli ordini sociali: le corone,

Fig. 290 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Le Profezie e il Finimondo.* (Fotografia Anderson).

le tiare, le mitre, i cappucci, quali furono rappresentati dalla pittura medioevale, e si attenne alla dottrina d'Onorio d'Autun, il quale si sforzò di dimostrare come i giusti, nel giorno del Giudizio, non potessero esser vestiti se non dalla loro innocenza e dallo splendore della loro bellezza. La dottrina fu anche raccolta da Vincenzo di Beauvais; che cioè l'uomo dovesse uscir dalla terra come Dio lo creò al principio del mondo, ed esser giovane, rassomigliare al suo esemplare divino.

Nei segmenti dell'arco, intorno alla finestra, si ha la *Divisione degli eletti dai reprobi*, quelli (fig. 295) invitati in alto

Fig. 291 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Il Vaticinio del dì finale.* (Fotografia Anderson).

dai suoni delle cetre, dei liuti degli angioli, alla festa, alla luce siderica, all'eternità; questi (fig. 296) disseminati per una valle oscura, su la triste riviera d'Acheronte.

E qui il Signorelli ricorre a Dante, commentando i versi in cui il Poeta descrive le genti dolorose:

> Ed io che riguardai, vidi una insegna
> Che girando correva tanto ratta
> Che d'ogni posa mi pareva indegna.
>
> E dietro le venìa sì lunga tratta
> Di gente . . . .
> . . . .
>
> Questi sciaurati che mai non fûr vivi
> Erano ignudi e stimolati molto
> Da mosconi e da vespe ch'eran ivi.
> . . . .
> E poi che a riguardar oltre mi diedi
> Vidi gente alla riva di un gran fiume.

Il pittore tracciò sul fondo una riva ai piedi di un monte e fece che ivi, a seguito di un demonietto alfiere, corresse una gran tratta di disperati, in preda a spasimi ed a spavento. E pose in mezzo al fiume:

> il nocchier della livida palude,

e a destra quelle « anime lasse e nude » che

> Bestemmiavano Iddio e i lor parenti
> L'umana spezie, il luogo, il tempo, il seme
> Di lor semenza e di lor nascimenti.

Vedonsi, di fatto, alcuni ignudi, a destra, uno dei quali leva i pugni verso il cielo, un altro grida a squarciagola, un terzo par che si strappi i capelli.

Rappresentata così la disperazione delle anime dannate, mercè una traduzione quasi letterale dei versi danteschi, il Signorelli si allontanò poi dal suo modello, figurando, nel primo piano, i demoni in atto di raccogliere i reprobi e trascinarli per i capelli, e innalzando a sinistra la torre fiammante che il Poeta eresse in altro girone, non sulla riva acherontea.

In tal modo la tradizione nel rappresentare il castigo divino nel dì del Giudizio fu rotta dal Cortonese, il quale rispec-

Fig, 292 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Il Finimondo.*
(Fotografia Anderson).

chiò la prefazione dantesca all'entrata della « città dolente ».

Il Signorelli che, sotto le solenni composizioni, tra uno scomparto e l'altro, ritrasse Dante, Virgilio, Omero, Orazio,

Ovidio e Lucano, « la bella scuola » del « signor dell'altissimo canto », ricordò pure il divino poeta nel rappresentare l'oscuro mondo, come lo commentò col suo incisivo segno, rappresentando molti episodî dei canti del *Purgatorio*. Il poema di Dante fu presente sempre al pittore, che perfino tra la moltitudine intorno all'Anticristo ne ritrasse l'effigie; e da Dante

Fig. 293 — Orvieto, Duomo: Signorelli: *La Resurrezione della carne*. (Fotografia Anderson).

par che vengano a Luca la potenza scultoria e la rapidità nella determinazione della vita.

In alto, sulle turbe affannate lungo la riviera d'Acheronte, sta l'Arcangelo Michele: non è più lo psicopompo, è il vindice di Dio, dolente della miseria dell'uman seme.

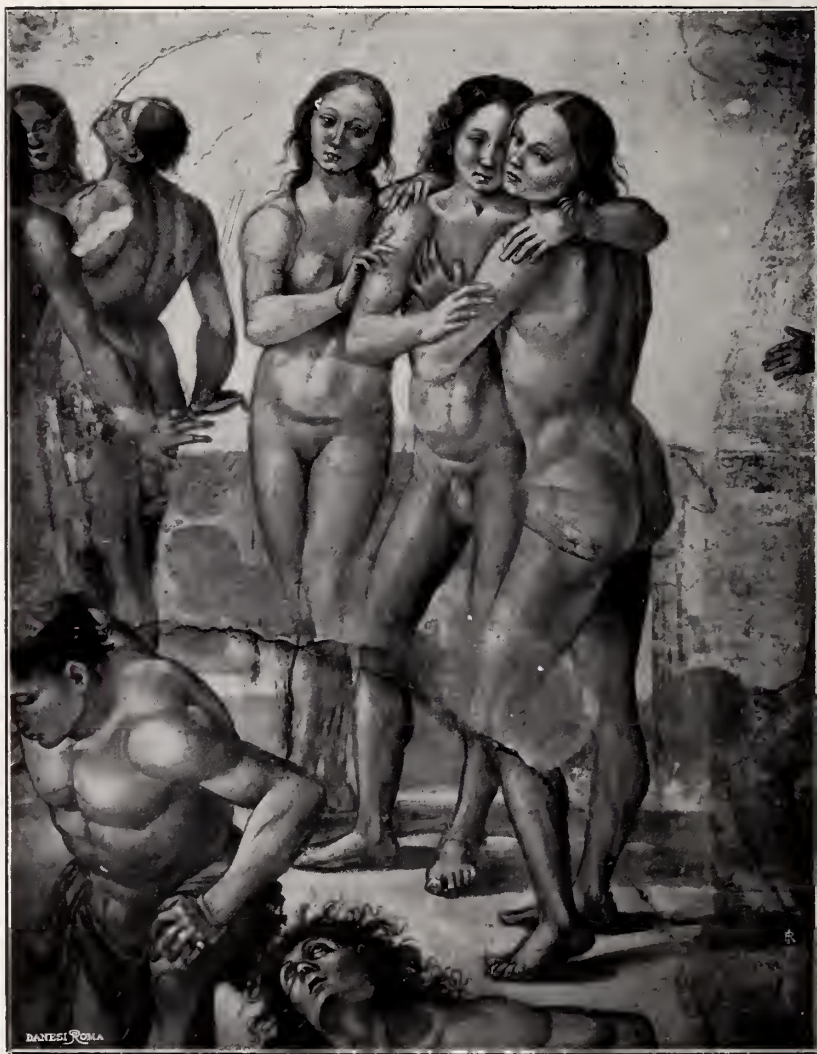
Nella contigua parete, l'*Inferno* (figg. 297-299). Non è la gola spalancata, spaventevole, del mostro immane, quale il

Fig, 294 — Orvieto, Duomo.
Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Fig 295 — Orvieto. Duomo. Signorelli: *Chiamata degli Eletti.*
(Fotografia Anderson).

Medio Evo figurò, con i denti aguzzi e il fuoco e il fumo. La gola s'apre a sinistra; ma il pittore ne trascurò la rappresentazione per darci la scena tumultuosa dei dannati e dei demoni. Si direbbero viluppi di serpenti, se non si vedessero braccia, gambe e torsi umani commisti a membra diaboliche, color del ramarro, come fuse nel bronzo. Nel campo aereo un demone ghignante si è caricata sul dorso una donna, la meretrice descritta dall'Apocalisse (fig. 298): la donna a cavallo d'una bestia, la femmina ebbra del sangue dei santi, ubbriacante gli abitatori della terra. Sotto la rea femmina si maciullano le carni umane (fig. 299), e niuno resiste alla potenza infernale che si scatena: solo un uomo par che trovi in sè forza di ribellione nel vedere acciuffata e graffiata al petto una donna. Sotto quell'ammasso di membra calpeste, straziate, altre membra si torcono, s'irrigidiscono: e sul carname battono i demoni le ali di avvoltoio e di vampiro.

Di contro, la scena del gaudio (figg. 300-302): gli angioli incoronano gli uomini, secondo la promessa scritta dall'Apocalisse: «Sii fedele sino alla morte, e io ti darò la corona della vita». Gli angioli invitano gli uomini a sollevarsi da terra, e uno dei divini satelliti prende dal grembo d'un altro le rose per gettarle agli uomini (fig. 301). Altri angioli in cerchio suonano l'inno della resurrezione. Gli eletti, ignudi, senza che nulla vi sia d'inverecondo, godono la felicità che l'occhio umano non vide, l'orecchio non intese, il cuore non sentì mai. I corpi dei giusti sono purificati, partecipano alla rinnovazione dell'Universo, gloriosi (fig. 302); l'anima, arricchita di doni immortali, diviene armonia riconciliandosi col corpo. Le figure astratte dei doni immortali, create nel Medio Evo, il coro delle quattordici Vergini o Beatitudini, furono sostituite dal Signorelli con la bellezza e con l'amore.

Onorio d'Autun, Bernardo da Chiaravalle, Tommaso d'Aquino, Frate Bonaventura, Vincenzo di Beauvais, all'arte, impotente d'esprimere la beatitudine eterna, suggerirono simboli,

Fig. 296 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *I dannati su la riviera d'Acheronte.* (Fotografia Anderson).

corone e nimbi, scudi e vessilli. Al Signorelli bastò la bellezza per significare la felicità dell'anima.

Nell'alto zoccolo delle pareti, tra le immagini di Dante (fig. 303) e di Virgilio (fig. 304), egli rappresentò monocromi i primi *undici canti del Purgatorio* dantesco, quasi gli sembrassero incompiuti i suoi richiami all'Alighieri. In quattro tondi, intorno alla effigie di Dante, illustrò i primi quattro canti; in altrettanti tondi, disposti intorno al ritratto di Virgilio, riassunse i canti successivi dal quinto all'ottavo; verso lo spigolo della parete, in due tavolette rettangolari richiamò le scene principali del nono canto e dell'undecimo; e in un medaglione, situato in mezzo a quelle tabelline figurò altre scene del decimo canto.

Queste illustrazioni dimostrano la potenza sintetica del Signorelli nel riassumere in brevi spazî la materia dei canti, nel cogliere i versi più rappresentativi o più atti a prender forma pittorica, nell'indicare i varî momenti dell'azione con i gruppi disposti nei varî piani digradanti verso il fondo. Era già divenuto proprio della pittura quel metodo adottato nel bassorilievo, auspici Donatello e il Ghiberti, per esprimere la continuità del racconto o le fasi più significative di un avvenimento. Si ripetevano perciò i personaggi in uno stesso campo, mutati nelle attitudini, separati dalla distanza dei piani; ma il Signorelli seppe esser conciso, rapido nel dare evidenza al soggetto di ogni canto e nell'accentuarne le parti. Gli atteggiamenti delle figure sono in corrispondenza strettissima con la viva parola dell'Alighieri e con le sue immagini scultorie; cosicchè, pur essendo letterale il commento figurato sullo zoccolo della cappella di Orvieto, ogni movimento è sorpreso con l'esattezza dell'artista padrone de' segni esteriori dell'espressione. E dovendo dire col pennello in breve tratto gran cose, Luca ferma talvolta o tien sospeso l'atteggiamento d'un personaggio, per ispiegare i sensi di un altro o di altri che si esprimono coi gesti in seguito a quello.

Fig. 297 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *L'Inferno.*

Fig. 298 — Orvieto, Duomo.
Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto. *La Meretrice dell'Apocalisse.*
(Fotografia Anderson).

Nel primo tondo (fig. 305), ad esempio, Catone par che chieda ancora: « chi vi ha guidati? » Egli si arresta sorpreso; Dante sta inginocchiato e chino davanti a lui, e Virgilio, pur tenendo ancora la sinistra sul dorso del compagno per fargli « riverenti le gambe e il ciglio », sollevata la destra con l'indice teso in alto, spiega a Catone come dal cielo sia venuto l'aiuto a rompere le leggi d'abisso.

Accostare così quanto più è possibile gli atti dei diversi personaggi, dare ad essi la simultaneità anche non risultante dal modello letterario, considerando che certe espressioni non si smorzano d'un tratto, anzi il loro effetto esteriore può non dileguarsi subitamente: ecco l'arte dell'illustratore del Purgatorio. Un altro esempio si ha nel quinto medaglione (fig. 306). Dante segue il suo duca:

> Quando di retro a me, drizzando il dito,
> Una gridò: V'è che non par che luca...

Rivolgesi il poeta:

> Gli occhi rivolsi al suon di questo motto.

Virgilio lo eccita a continuare il cammino ed egli, ancora rivolto alle ombre maravigliate, sta per arrendersi al volere del maestro, mentre già « per la costa di traverso »:

> Venivan genti innanzi a noi un poco
> Cantando miserere a verso a verso.

Ora il pittore ha riunito in uno l'arrivo della moltitudine degli spiriti stupefatta dietro al poeta, il suo indugiarsi a guardarla, l'invito di Virgilio, l'obbedienza di Dante, il giungere della nuova turba.

Nel momento in cui l'Alighieri risponde: « I' vegno », si concentrano tutti quei momenti diversi, senza che il racconto ne risulti alterato. Il pittore trovò l'attimo dell'azione, quasi perno del prima e del poi; ridusse un poco le distanze di tempo e i trapassi dell'azione per collegare le visioni d'uomini e di cose in minore ampiezza di spazio.

Fig. 299 — Orvieto, Duomo, Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

In tal guisa il Signorelli compì solennemente la decorazione iniziata dal Beato Angelico.

Il Cristo solleva la destra minacciosa tra i cori degli Angioli, de' Patriarchi, degli Apostoli, dei Dottori e dei Màrtiri.

I segni indicanti il Giudizio: la colonna, la croce, la lancia, la spugna: i segni della Passione di Cristo riappaiono. E qui

Fig. 300 — Orvieto, Duomo. Signorelli: *Gli Eletti.*
(Fotografia Anderson).

si svolgono le scene della fine del mondo, della distruzione e della morte, come del gaudio della vita rinnovata, della fine e del principio, della tenebre e della luce, del duolo infinito e dell'infinito gaudio, della tragedia universale e della apoteosi ne' cieli.

Il Signorelli nella semiarcata, ove fece gli Eletti sorgere dalla terra verso il cielo, lasciò l'esecuzione a' suoi cooperatori, particolarmente a quello che fa prominenti gli zigomi nel

Fig. 301 — Orvieto. Duomo. Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.

Fig. 302 — Orvieto, Duomo. Signorelli: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Coro delle Vergini, ed anche al peruginesco del triangolo coi *Segni del Giudizio Finale*, secondo ci appare, in ispecie per lo scorciar delle teste in due ignudi a sinistra. La mano del Signorelli non la ritroviamo neppure nell'alto della scena dantesca

Fig. 303 — Orvieto, Duomo.
Alto zoccolo della cappella di San Brizio. Signorelli: *Dante*.
(Fotografia Alinari).

dell' *Inferno*, mentre nelle figurette intorno alla riviera di Acheronte è la furia del maestro nel disegnare i tormentati, i bestemmiatori di Dio e di lor parenti. Questa scena è troppo riassuntiva di concetti danteschi, non solo di quelli sparsi nel Canto III dell' Inferno, ma di altri disseminati nella Cantica,

e troppo direttamente da quelli sgorgata per non ritenere che, invece di schizzare sulla carta quelle figurette, egli le segnasse a dirittura coi colori sulle pareti.

Nella scena dell'Anticristo non è possibile scorgere la col-

Fig. 304 — Orvieto, Duomo.
Alto zoccolo nella cappella di San Brizio. Signorelli: *Virgilio*.
(Fotografia Alinari).

laborazione, e, se vi fu in alcune figure dei piani più arretrati, essa si asconde sotto il getto unificatore del Signorelli.

Egli si è rappresentato (fig. 288 cit.) a sinistra dell'affresco insieme con un padre domenicano, nel quale si suppone ritratto il predecessore nei dipinti della cappella, Beato Angelico. La disposizione dei gruppi sul piano, davanti e indietro,

dà l'idea di un grande tumulto, della tempesta che si è scatenata tra l'umana turba, e, quantunque i gruppi non rappresentino se non le diverse fasi di un avvenimento, essi sembrano concatenati dallo spirito tragico che tutti li sconvolge.

Rugge il turbine sul davanti, intorno all'Anticristo, e indietro, intorno ai monaci che gridano i vaticinî, intorno alla turba che circonda il resuscitato: — biancheggiano tra le moltitudini muti spazi: — l'uragano proietta una fuga d'ombre in que' fantasmi avanti e tra gl' intercolunni del tempio; e scoppia a sinistra, coi lampi dell'Arcangelo, mentre romba per l'aria coi tuoni, precipitando a capofitto, l'Anticristo. Sulla parete dove si volge l'arco d'accesso alla Cappella, il Signorelli dipinse interamente, a destra, il potentissimo gruppo de' *Profeti e delle Sibille*, e l'altro, a sinistra, de' *Fuggenti*. Lo spavento nel bianco degli occhi, nelle bocche torte, nei gesti violenti, negl' irti capelli scuote tutte quelle anime di *Fuggenti*.

L'artista condusse a perfezione da solo il dramma dei risorti che aspettano il destino: essere o non essere. Gli antichi non avevano pensato mai a questo dramma antecedente alla ripartizione dei premî e delle pene: è una attesa dolorosa, è l' invocazione disperata, l'angoscia del dubbio. E il Signorelli qui riuscì, più di tutti i suoi predecessori, veramente moderno.

Egli stesso avvolse i dannati nel tormento infernale; e quindi, ad eccezione dell'arcata d'angioli in alto, dove si può vedere uno dei collaboratori, e di qualche testina nel secondo piano verso destra, frescò il gaudio degli Eletti coronati dagli Angioli, ottenendo la sua più spirituale espressione.

Il Signorelli parve sentire nella rappresentazione di tutto ciò che è forte e drammatico la insufficienza degl' interpreti; e ove l'espressione doveva esser viva ed intensa, è lui, lui che, col suo pennello intriso di ardite risoluzioni, scorrente da un capo all'altro de' campi, con la concitazione dell'anima dantèsca fa balzare sculturali figure.

Fig. 305 — Orvieto, Duomo. Alto zoccolo nella cappella di San Brizio.
Signorelli: Episodio del I canto del Purgatorio dantesco.
(Fotografia Armoni-Raffaelli).

Quando narra, nella leggenda dell'Anticristo, resta l'illustratore che vuol rendere i diversi momenti del racconto. Nella parete opposta, costretto a coordinare con l'aggruppamento dei risorti gli aggruppamenti che forman la scena della venuta e della fine dell'Anticristo di riscontro, Luca si attenne a un piccolo squadro di figure, segnate su quel piano senza vegetazione più, su quella mota biancastra, su quella brulla uguale distesa ove le loro ombre s'allungano, nell'ora finale del cre puscolo dell'universo.

Il potente pittore, male adattandosi a quel rimpicciolimento, fece enormi in alto gli arcangioli, i quali così appaiono come nella parte superiore di un sipario sollevato, sotto cui si apra il palcoscenico, popolato di figure verso il fondo.

Nella composizione dell'*Inferno*, nell'ammasso attorcigliato dei corpi de' dannati e dei demoni, il Signorelli trovò la sua plastica forza e l'equilibrio tra il basso e l'alto; così come nella rappresentazione di fronte con l'incoronazione dei giusti, dove tuttavia l'equilibrio è ottenuto con sacrificio dell'ariosità della scena.

Niuno, prima del Signorelli, s'era mostrato padrone di tanti mezzi drammatici, del movimento così spontaneo nella sua forza, così rapido e vivo negli atti, così consono nelle molteplici vibrazioni.

L'illustratore sa tenersi allo spirito de' racconti, nel disegnar figure come quella dell'Anticristo, che arieggia al tipo del Nazzareno pur lasciando intravedere la maschera orrenda del traditore e la nascosta bruttura dell'anima. Ma il pittore si sente più libero quando, lasciato d'interpretare le vecchie carte, ci ridà i suoi elaborati e prediletti tipi, quando, ad esempio, nell'arcata intorno alla porta della cappella, presenta una Sibilla, che serba i lineamenti delle antiche madonne, emaciata, convulsa, coi capelli che si torcono come serpi sul capo di Medusa; e i suoi baldi armigeri, che sentono prossimo lo scrollo della loro forza, che ancora li arma e li slancia; i suoi vegli meditabondi simili al San Giovanni Evangelista

della volta lauretana, dalle aggrottate sopracciglia, talora spinose; e, sopratutto, l'antico tipo di San Giuseppe, il quale, come l'ombra di Banco, innalza il capo sugli altri e mostra l'ampia fronte circondata da un drappo come di fantasma.

Fig. 306 — Orvieto, Duomo. Alto zoccolo nella cappella di San Brizio.
Signorelli: Episodio del V canto del Purgatorio dantesco.
(Fotografia Armoni-Raffaelli).

Nella ricerca della efficacia immediata della rappresentazione, il Signorelli non si arretrò davanti alla crudezza dei mezzi da adoprare, non al lividore algido de' cadaveri, nè al loro stato di putrefazione; non attenuò l'imagine etrusca dei demoni, sozza e mostruosa; rigò di raggi di sangue il cielo nel dì del finimondo. Nessuna violenza intimorì il trageda; ma nessuna bassezza ne umiliò l'idea.

Abbandonato Orvieto, ove si era raccolta la sua attività e dove era giunto perfino a disegnare i paramenti del Duomo,[1] il Signorelli, distratto dalle troppe cure per il suo comune, con lo studio popolato di seguaci, pronti a ripetere i vecchi cartoni delle sue pale d'altare, sopraccarico di commissioni che non aveva modo e tempo di compiere, stanco pure per l'inoltrarsi degli anni, non aggiunse più altro alla sua gloria. E anzi, permettendo talora che il suo nome fosse scritto sulle ancone dipinte dagli scolari, scemò al cospetto di quanti si affidarono alle epigrafi o ai registri delle confraternite.

Citiamo ad esempio l'ancona che pure porta il nome di Luca Signorelli, nella Galleria perugina, dove le figure son fatte di carbone, e il paese nella predella è composto puerilmente, senza arte alcuna di architetto e di prospettico. Potrà riconoscersi in quel quadro la fattura grossa e informe di Francesco Signorelli, che lascia nella pinacoteca di Gubbio un nero straccio, già ancona d'altare. In generale gli scolari, anche i migliori, non dimostrarono d'intendere i cartoni del maestro. Molte opere sparse a Cortona, nelle Marche e nell'Umbria, riferentisi in qualche modo all'ultimo periodo di Luca, mostrano la mancanza di modellato, la gonfiezza dei corpi senza struttura, i paesi con rocce e casette policromiche male architettate, figurette senz'ossa, colori stridenti, campagnuoli, con rossi vinosi e sgargiante zafferano. Poche cose possono citarsi di questo periodo uscite dalla mano propria del Signorelli, e queste poche testimoniano come il maestro vivesse a spese del proprio passato, sentendo venir meno la robustezza della tempra.

Abbiamo veduto a Orvieto com'egli si sia ritratto (figg. 288 e 289 cit.) nella cappella di San Brizio con un piglio audace e con pochi tratti fermi e rapidi, porgendo l'impressione della fermezza e della rapidità de' moti del suo spirito. Accanto a lui v'è il frate domenicano, nel quale si è voluto ricono-

---

[1] Cfr. A. VENTURI, *Paramenti su disegno di Giusto di Gand e Signorelli*, in *L'Arte*, IV, 1912.

scere Beato Angelico. Potrebbe dubitarsi della identificazione quando si pensi al ritratto ch'è sulla pietra tombale del Beato. ch'è in S. Maria sopra Minerva a Roma, ma il Signorelli non pensò a darci la ricostruzione storica della figura del pittore, tanti anni dopo la sua morte, e ci dette, invece, una nobile testa di monaco con gli occhi velati di tristezza davanti alla visione della fine del mondo. L'ampia sua fronte si solca di rughe sulle elevate sopracciglia, mentre il Signorelli che gli è compagno par che sfidi ogni paura. Questi due ritratti, potenti per espressione e per rilievo, trovano ad Orvieto un'altra pittura che serve di complemento all' idea che noi possiamo farci del Signorelli come ritrattista. Nel Museo dell'opera vi è un tegolone sul quale il Signorelli col pennello veloce tracciò il 30 dicembre 1500 il suo ritratto e quello di Niccolò Franceschi, camerlengo a quel tempo dell'opera del Duomo (fig. 307). Il ritratto del Signorelli è rivolto di tre quarti a destra, come nell'altro della cappella di San Brizio. Ma nella cappella, sentendo la solennità del luogo e dell'azione rappresentata, si atteggiò a grandezza; sulla tegola, pure segnando gli stessi lineamenti, accentuò il carattere e l'età, negli occhi logori, ma ancora lampeggianti, nelle labbra strette, nei solchi più profondi del volto emaciato, nella capigliatura ribelle. Il camerlengo che gli sta vicino di profilo, per l'espressione meditativa e furbesca è carattere di amministratore guardingo e solerte.

Non altrettanta determinazione naturalistica ha il ritratto (fig. 308), che dalla casa Torregiani a Firenze passò alla Galleria di Berlino. Il faccione rubicondo è modellato fortemente, ma senza quella nervosità di segno, così caratteristica nel Signorelli; anzi coi contorni tirati e i piani come levigati. Ciò fa ritenere che il ritratto sia opera tarda del maestro, che non fu certo felice nell eseguirne il fondo con due edifici, uno a destra ed uno a sinistra, con piccole figurette davanti. Il testone grasso, con poco pensiero, e tuttavia chiaroscurato con tanta potenza, vorrebbe dietro a sè molto maggiore distanza perchè quelle figurette non gli dessero una grandezza gigantesca.

Altra opera dell'età inoltrata del maestro è il *Rimpianto su Cristo deposto* condotto non senza aiuti (a. 1502), già in Santa Margherita, ora nel Duomo di Cortona (fig. 309): elaborazione delle scene dipinte in precedenza con la Vergine tramortita ai piedi della Croce. La salma di Cristo riposa, parte sul grembo di Maria, parte su quello di Maddalena.

Fig. 307 — Orvieto, Museo dell'Opera.
Signorelli: *Ritratto proprio e di Niccolò Franceschi.*
(Fotografia Anderson).

Le altre pie donne e Giovanni si accostano al Dio profondamente tristi: Giovanni ed una di esse stringono le mani come per indicare la stretta del loro cuore. La pietà china tutte quelle figure amaramente. La fine della tragedia dell'uomo Dio ha perduto l'antica teatralità. Il Signorelli appena, nello sfondo del dipinto, ci mostra a sinistra legionari romani e cavalieri intorno alle tre croci del Calvario, distaccando così la scena del rimpianto da quella della crocifissione. A questo modo

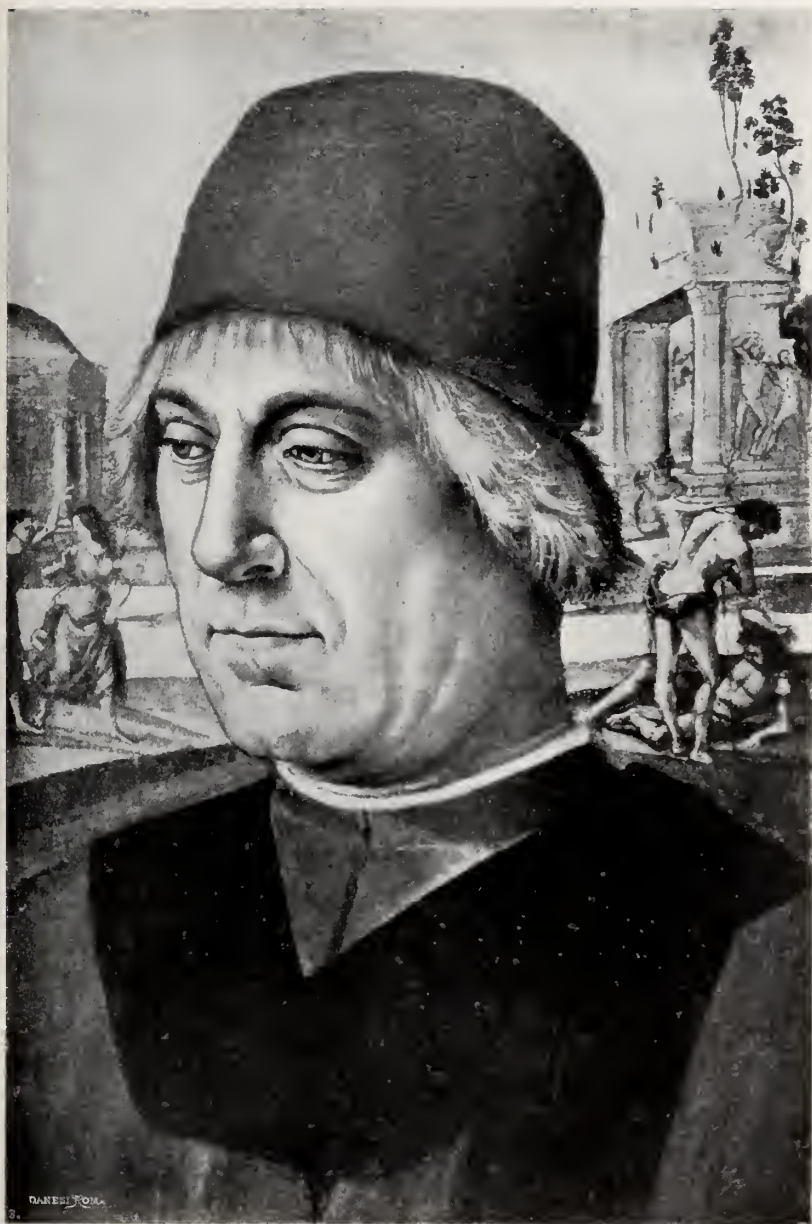



Fig. 308 — Berlino, Friedrich-Museum. Signorelli: Ritratto d'uomo.
(Fotografia Hanfstaengl).

egli potè sotto il troncone della Croce raccogliere le espressioni del dolore. Essendo egli ricorso alla duplice rappresentazione del Calvario nel Calvario per darci i successivi momenti

Fig. 309 — Cortona, Cattedrale.
Signorelli ed aiuti: *Il Rimpianto su Gesù deposto dalla Croce.*
(Fotografia Alinari).

del dramma, espresse anche a destra, in alto, un terzo momento, cioè la Risurrezione di Cristo, in piccole figure che non turbano, come le altre della Crocifissione a riscontro, la profonda unità del sentimento della scena del primo piano.

Un'altra fra le migliori pitture dell'ultimo periodo dell'artista è nella Chiesa di San Niccolò a Cortona: il *Cristo sul sarco-*

fago (fig. 310). Lo sorregge un angelo pietoso, mentre arcangeli ed angioli, belli di volto, sopravvengono a venerare la salma insieme con Girolamo penitente, Francesco, Domenico ed altri santi. Il pittore che per la forza inventiva aveva trasformata la iconografia, muta la visione del Cristo esanime tra i segni del supplizio infame, quale era rappresentata secondo la leg-

Fig. 310 — Cortona, Chiesa di San Niccolò. Signorelli: *Cristo nel sarcofago.* (Fotografia Alinari).

genda, nella messa di San Gregorio. Non più intorno al Redentore i segni della Passione, e non Maria, non Giovanni, non gli altri sacri attori nel dramma della Crocifissione: Angioli e Santi adorano il Dio sacrificatosi per l'umanità. Questa pittura, benchè men solida delle precedenti del Signorelli, fu eseguita principalmente da lui. Così l'ancona ch'era in San Medardo d'Arcevia, ora a Milano, nella Galleria di Brera (fig. 311) (a. 1508), corrisponde a forme anteriori, ma ancor più stanche

di quelle vedute nella pittura precedente, e gravate da peso nelle membra e ne' panneggiamenti.

Similmente eseguì l'altra pala d'altare, ch'è nella Chiesa

Fig. 311 — Milano, Galleria di Brera. Signorelli: *Madonna e Santi.* (Fotografia Anderson).

del Gesù di Cortona, con *la Madonna reggente il Bambino fra quattro Santi* e con *l'Eterno Padre* nel timpano triangolare (fig. 312). Il colore si è indebolito, ma le figure serbano la loro larga costruzione.

Fig. 312 — Cortona, Chiesa del Gesù.
Signorelli ed aiuti: *Madonna reggente il Bambino fra quattro Santi.*
(Fotografia Alinari).

Il modo con cui terminano nel basso le orlature delle vesti di Maria farebbe credere che la divina, invece di poggiare il piede sopra uno scanno, calcasse teste di cherubini e cumuletti di nubi, secondo l'uso di rappresentarla consueto del pittore, che dapprima, come abbiam veduto a Perugia, ridusse al minimo il trono della Vergine e più tardi soppresse lo schienale e quindi anche il basamento a gradini. Le ancone della Pinacoteca di Arezzo, della Pinacoteca comunale di Città di Castello, della Galleria Nazionale di Londra, ecc., opere della bottega, mostrano la Vergine in piedi o seduta, con le piante sopra le stesse alate testine tra le nubi: la Vergine appare così in gloria, ma abbassata fino al piano ove si innalzano i Santi dell'ordine superiore. Ora convien credere che la pala del Gesù fosse ricavata da una rappresentazione della Vergine calata verso terra della quale il Signorelli doveva aver già composto il modello; e ciò fa credere che la pala fosse eseguita in tempo tardo e non senza l'aiuto di scolari.

Possiamo vedere il pittore inventare a nuovo la scena della *Comunione degli Apostoli* (fig. 313) l'anno 1512, nel quadro già nella Chiesa del Gesù di Cortona, ora nel coro della Cattedrale. Il maestro, presa dal Perugino la distribuzione dell'ambiente con un grande arcone mediano, che lascia intravedere l'aperto cielo, e con fughe di pilastri a destra e a sinistra, dispose Cristo comunicante ritto nel mezzo del loggiato, e gli Apostoli in due file, di qua e di là, in attesa della Comunione. Il Signorelli eliminò così la tradizionale mensa, il convito eucaristico. Come un sacerdote Gesù avanza tra i fedeli, e, mentre porge il pane eucaristico a uno genuflesso, ed altri lo attendono bramosi, a sinistra si commentano le parole del divino maestro, e Giuda, pure in ginocchio, volgesi di traverso, nell'imbarazzo. Ancora il Signorelli rinnovatore dell'iconografia religiosa, trovò una forma nuova, pure lasciando l'interpretazione di parte del disegno ai suoi scolari.

Nel 1515 ebbe l'allogazione di una pala di altare per la chiesa della Fratta, ora Umbertide, e la compì nell'anno suc-

cessivo. Rappresenta la *Deposizione di Cristo dalla Croce* (fig. 314). Luca ricorda ancora i suoi tipi precedenti, specialmente nella giovane donna che sta a sinistra, ma il movimento si è acquietato; l'azione si fa meno agitata. Mantiene il

Fig. 313 — Cortona, Cattedrale. Signorelli ed aiuti: *La Cena degli Apostoli.* (Fotografia Alinari).

metodo di mostrarci anche i fatti successivi alla rappresentazione, cosicchè in alto, a destra, appare trasportata la salma irrigidita di Cristo, mentre Maria spalanca le mani fuor dal manto disteso, e, a sinistra, si innalzano le tre croci sul Calvario.

Nella predella (es. figg. 315 e 316) raccontò la *Leggenda della Croce*, richiamando ancora qua e là le composizioni so-

Fig. 314 — Umbertide, Chiesa di Santa Croce.
Signorelli ed aiuti: Ancona con la *Deposizione dalla Croce*.
(Fotografia Alinari).

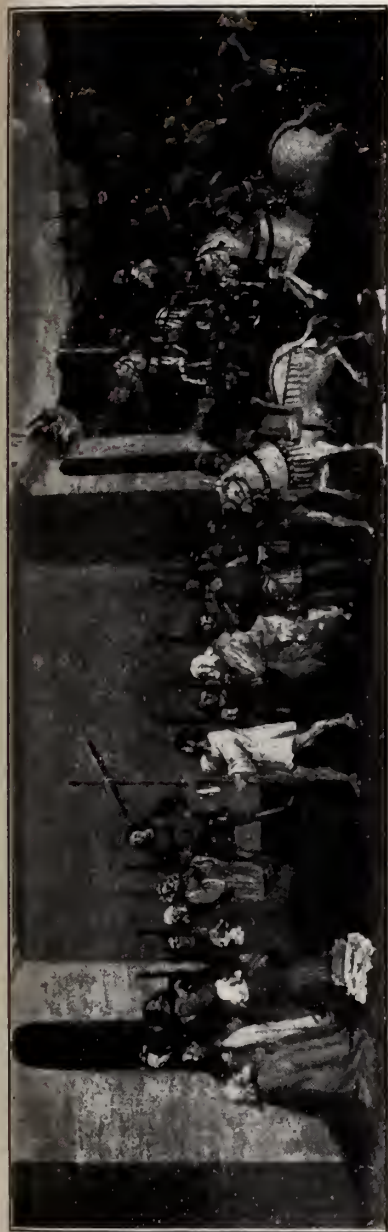



Fig. 315 e 316 — Umbertide, Chiesa di Santa Croce. Signorelli e aiuti: Predella della grande ancona. *Storie della Santa Croce.*
(Fotografia Alinari).

lenni del suo maestro, in San Francesco di Arezzo. Con la mano stanca accennò tuttavia a dimostrare com'egli avesse aggiunto all'opera di Piero la rapidità dei moti, l'ardore della vita, il calore e la potenza della luce.

Nel 1520, quando il Vasari fanciullo lo vide, già vecchio, mettere sull'altare della Compagnia di San Girolamo ad Arezzo, la pala dipinta a Cortona — ora nel Museo Civico Aretino — l'artista non era più. Quell'opera (fig. 317), per colori stridente e grossolana, ci richiama ai vecchi tipi del Signorelli; ma essi vi appaiono spogli della loro antica virtù. Il quadro è rappezzato ricordo d'altri tempi. V'è ancora il tipo di Sant'Onofrio nel San Girolamo, senza l'aspetto di vecchia gazza ch'ebbe nel quadro di Perugia, e quello di San Giuseppe, intorbidato, senza la rusticana fierezza di un giorno, in una figura di Profeta, a sinistra. Il Sant'Ambrogio ruggente nella cupola di Loreto si è mansuefatto nei vescovi Donato e Niccolò, usciti da uno stesso stampo; la Madonna, allargata di forme, è la ripetizione di tante altre Madonne dell'ultimo tempo del maestro; Santo Stefano ha perduto la nobiltà del levita dell'ancona di Perugia; l'Eterno Padre si è ravviate barba e capigliatura. Il solo Bambino Gesù, opera probabile dello scolaro Papacello, fa eccezione al costante rievocarsi de' tipi antichi elaborati dal maestro, avvicinandosi alle forme raffaellesche, che si diffondevano da Roma.

Quasi tutte le figure si affisano nel cielo coi grandi occhi pieni di mestizia, addolciti, mitigati, pietosi. In fondo, nessuna transazione con l'arte nuova.

Quando con l'aiuto de' discepoli il Signorelli dipingeva quell'ancona, moriva Raffaello, e Michelangelo aveva già fatto scuotere dai suoi titani le vôlte della Sistina.

Luca Signorelli rimase fedele all'arte propria, benchè impotente a renderne l'antica gagliardia. Il vecchio tronco non tremò, e il nuovo vento passò tra i suoi rami isteriliti, senza curvarli.[1]

---

[1] Catalogo delle opere, non indicate nel testo, attribuite a Luca Signorelli: ALTENBURG, Pinacoteca: nove parti di polittico; ARCEVIA, Chiesa di San Medardo: polittico

Fig. 317 — Arezzo, Pinacoteca Civica. Signorelli: *La Vergine in gloria.*
(Fotografia Anderson).

* * *

Molti furono certamente i seguaci del Signorelli, quasi tutti indeterminati finora. Tra i più antichi va annoverato il pittore sperticato, che eseguì il quadro con la figura di *Tiberio Gracco* (fig. 318) nella Galleria di Budapest, le tre facce di cassone con la *Storia di Griselda,* nella Galleria Nazionale di Londra, e due altre figure che facevano riscontro al *Tiberio Gracco*, una, tutta mascherata dal restauratore, già nella raccolta di monsignor Massarenti a Roma, l'altra nella collezione di Gustav Dreyfuss a Parigi. La figura di Budapest è tipica per questo pittore da cassoni; figura lunga, senz'anima, con la testa cadente, carni terree con luci bianche, contorni neri e duri nei lineamenti del volto; vesti tratteggiate d'oro; paese a grandi curve elittiche.

(bottega); Id., id.: *Battesimo*, 1507 (bottega); Arezzo, Duomo, Sagrestia: tre predelle (bottega). Bergamo, Collezione Morelli, n. 19: *San Rocco* (opera di scuola); Id., id., n. 20: *Madonna* (opera guasta); Id., id., n. 24: *San Sebastiano* (opera di scuola); Borgo San Sepolcro, Municipio, Stendardo: *Deposizione* e i *Santi Antonio ed Eligio* (opera eseguita dalla bottega e rappezzata su cartoni di Luca); Bridgewater (Somerset), Quantock Lodge, Collez. Stanley: *Il martirio di Santa Caterina* (opera di bottega); Castiglione Fiorentino, Collegiata, Cappella del Sacramento: *Deposizione*, affresco (lavoro di bottega); Città di Castello, Pinacoteca, n. 17: *Martirio di San Sebastiano*, 1496 (bottega); Id., id., n. 35: *I Santi Girolamo, Margherita, Bernardino, Lucia, Michele* e il *Battista* (opera di bottega); Id. id., Stendardello: *San Giovanni Battista* nel *retto* e il *Battesimo di Gesù* nel *verso* (opera tarda di bottega); Id., id., predella: *Annunciazione* (come sopra); Id., Palazzo Bufalini: *Madonna coi Santi Cristoforo e Sebastiano* (opera di bottega); Id., Chiesa di San Giovanni Decollato: *Madonna in trono e due Santi* (di scuola); Id., id.: *Battesimo di Gesù* (come sopra); Id., Caserma dei Finanzieri: *Cristo nell'orto* (come sopra); Id., Palazzo Paci, due frammenti di predella: *Storie di Santa Cecilia* (opera di scuola); Cortona, Duomo: *Concezione* (opera di bottega); Id., id.: Predella della tavola del *Rimpianto*, 1502 (opera di Luca e di aiuti); Id., id.: *Assunzione* (opera tarda di bottega); Id., id.: *Presepio* (opera di bottega); Id., Chiesa di San Niccolò: altare: nel rovescio della tavola col *Cristo seduto sulla tomba: Madonna, due Arcangeli e due Santi* (tardo lavoro di Luca e de' suoi aiuti); Id., id., parete a sinistra: affresco rovinato (tardo lavoro, di scuola); Id., Palazzo Mancini, tondo con *La Visitazione e l'incontro di Gesù con Giovanni* (sembra una debole parafrasi del tondo di Berlino, forse di bottega); Id., Casa Tommasi, ora presso Elia Volpi, a Firenze: *L'incredulità di San Tommaso*; *Madonna e quattro Santi*; predella con scene della *Vita del Battista* (opere tutte di bottega); Id., presso la contessa Baldelli, vedova Tommasi: *Natività* (opera di scuola); Id., Casa Ferretti: *Santo Stefano* (opera di scuola); Dresda, Pinacoteca: due candelabre con *Santi* (bottega); Dublino, National Gallery: il *Festino in casa di Simone* (bottega); Firenze, Galleria dell'Accademia, n. 164: *Madonna e Santi*, con predella (tardo lavoro di Luca e di aiuti); Id., id.: *Crocifisso e la Maddalena*, con predella (bottega); Id., Galleria Pitti, n. 335: *Santa Famiglia* (bottega); Id., Galleria degli Uffizî, n. 74: *Madonna col Bambino, e Profeti entro due tondi* (bottega); Id., id.: predella con l'*Annunciazione*,

Altri aiuti e seguaci del Signorelli si sono già veduti fin dall'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento, tra gli altri uno che dovette aver prima studiato le forme del Perugino: egli si trova in alcuni tipi della volta della cappella di San Brizio, e più tardi si riconosce in parecchie vuote figure di qualche affresco a Cortona, e anche nel quadro del Palazzo Bufalini a Città di Castello.

Abbiamo già citato Francesco Signorelli, che visse a spese dei cartoni dello zio. Così fece pure Tommaso Bernabei, detto Maso Papacello, finchè non si arrese alle forme nuove che partivan da Roma. È anche ricordato da alcuni scrittori Turpino Zaccagna (Turpino di Bartolomeo Zaccagnini). Ma meglio di tutti fuse l'arte peruginesca con quella del Signorelli, Girolamo Genga.

Uno de' più antichi aiuti del Signorelli può riconoscersi nel

---

l'*Adorazione dei Pastori* e l'*Adorazione dei Magi* (bottega); Id., id.: *L'Abbondanza e un giovane che la incorona*, e *una donna con patera di frutta*, monocromato; Id., id.: *Crocefisso con la Maddalena ai piedi e Santi ai lati* (di un peruginesco sotto l'influsso del Signorelli); Id., Galleria Corsini: *Madonna e due Santi* (Signorelli ed aiuti); Firenze (dintorni), San Donnino di Villamagna: la *Vergine tra i Santi Donnino e Gherardo* (attribuitagli senza ragione dal Mancini); Foiano, Collegiata: *Coronazione della Vergine con San Martino*, 1523 (in gran parte di bottega); Kassel, Pinacoteca: due frammenti di predella: *La Presentazione al Tempio e lo Sposalizio* (scuola); Liverpool, Roscoe Collection, n. 25: *Madonna* (bottega); Londra, Collezione Benson; *Madonna* (opera tarda del maestro); Id., id., predella: *Pellegrini in Emaus* e *Cristo in Emaus* (come sopra); Id., Collezione di Lord Crawford: due predelle: *Incontro di Zaccaria e di Elisabetta*, *Nascita di Giovanni*; Id., Collezione Mond: tre predelle: *Ester davanti Assuero*, *Apparizione di San Giovanni a San Girolamo*, *Fatti di San Girolamo* (bottega); Id., Collezione Mackenzie: *Madonna*; Id., National Gallery: *L'Adorazione dei pastori* (bottega); Id., id., *La castità trionfatrice* (della scuola); Lucignano, Chiesa di San Francesco: *Madonna e Santi* (opera tarda con tracce di collaborazione, la predella è opera di bottega); Meiningen, Palazzo Ducale: piccola predella (scuola); Milano, Museo Poldi-Pezzoli: *Santa Maria Maddalena* (scuola); Monaco, Alte Pinacothek: *Madonna in un paese* (opera di bottega); Montepulciano, Chiesa di Santa Lucia: *Madonna col Bambino* (bottega); Morra, San Crescentino: *Madonna col Bambino* ad affresco, lungo la nave della chiesa, oltre quella di cui si è parlato nel testo; Id., id., Frammenti recentemente scoperti di *Storie della Passione* (opera primitiva del maestro); New Haven, Collezione Jarwes: *Adorazione dei Magi* (bottega); Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio: *Pietà* (Luca e scolari); Parigi, Museo del Louvre: *Sette teste*, 1527 (bottega); Id., id.: *Adorazione dei Magi* (bottega); Id., Collezione Dreyfuss: Figura muliebre mitologica (scuola); Pollock House (Scozia), presso Sir John Stirling Maxwell: predella: *Pietà* (bottega); Richmond, Galleria Cook: due tavole con frammenti di *Battesimo* (bottega); Id., id.: *Ritratto, supposto di Niccolò Vitelli* (bottega); Stoccolma, Collezione della Högskola, *Madonna col Bambino e San Giovanni* (appartiene al penultimo decennio del Quattrocento); Volterra, Duomo, Sagrestia: *Trittico* (attribuitogli dal Mancini; opera invece fiorentina).

tondo Ginori della Galleria di Monaco di Baviera (fig. 319) e nell'altro (fig. 320) della Galleria degli Uffizî (n. 74), proveniente dalla villa medicea di Castello. Il colore fumeggiato, che prende una tinta cadaverica nelle carni, ci avverte che i due quadri non appartengono a Luca. Anche il disegno senza la forte geometrizzazione del maestro, e la modellatura che qua e là si gonfia indicano il traduttore. Questi si servì di cartoni del Signorelli, anche nel disegnare, nel *tondo* di Monaco, un uomo che si scalza, il quale si vede pure, ricavato dallo stesso cartone invertito, nel frammento del *Battesimo* (fig. 321) della Collezione Cook, a Richmond. Allo stesso traduttore appartiene il *tondo* della Galleria Pitti, senz'alcuna energia nei gesti delle figure, e quello della Galleria Corsini, in Firenze, nel quale il San Girolamo, corrispondente all'altro della mano stessa del Signorelli nell'ala sinistra del quadro Bicchi nella Galleria di Berlino, non ha più l'adusto aspetto e la forma come fusa nel bronzo.

Un altro seguace, che compone figure diritte e parallele, è l'autore dell'*Adorazione dei Magi* nella Galleria del Louvre, nella quale si notano la testa del Bambino e quella del più giovane dei re a sinistra, come cadenti dal collo. Le carni sono nerastre, come in un altro quadro dello stesso Museo (n. 1527), dove sono *sette teste* tagliate a segni perpendicolari. Le teste come staccantisi dal collo si ritrovano anche nel *Trionfo della Castità*, a Londra, nella Galleria Nazionale; il gesto delle figure, senza l'animazione de' modelli magistrali, impietrito, si nota nello stendardo di Borgo San Sepolcro (fig. 322). Nei due *Santi Eligio* e *Antonio abate* di questo stendardo può riconoscersi quale decadenza abbia affralite le coppie potenti della Sagrestia di Loreto.

Altro più grossolano garzone di bottega dipinse il quadro della *Madonna in gloria fra sei Santi* della Pinacoteca di Città di Castello, nel quale si vedono persino le vesti con fiori e con gigli araldici fatti a stampa; e fu autore della simile *Madonna con sei Santi*, nella Galleria d'Arezzo, e di quella con quattro Santi della Galleria Nazionale di Londra.

Fig. 318 — Budapest, Galleria Nazionale.
Scuola del Signorelli: *Tiberio Gracco* — (Fotografia Hanfstaengl).

Dozzinale è pure l'autore del *San Sebastiano* di Città di Castello, dove il Padre Eterno nell'alto è come in un bagno di rosso; e il rosso grida dovunque: nelle calze degli arcieri e ne' loro cappelli, ne' drappi rigati e negli stendardi; e

Fig. 319 — Monaco di Baviera, Alte Pinacothek.
Aiuto del Signorelli: *Madonna col Bambino* — (Fot. Hanfstaengl).

rosso-violaceo tinge le carni e la strada. Gonfio è il modellato che si arrotonda nelle giunture, e nelle nocche delle dita. Senza architettura è il paese, con case che sembran di cartone.

La incapacità a determinare il paesaggio si rileva anche in altre opere della scuola, ad esempio nel *Crocefisso con la Maddalena* nell'Accademia di Belle Arti a Firenze.

Fig. 320 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Aiuto del Signorelli: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

Uno degli ultimi aiuti di bottega del vecchio maestro si riconosce nella *Concezione* della Cattedrale di Cortona (a. 1521), ove tuttavia sotto la guida di lui le figure si sostengono ancora, benchè alquanto meno delle altre nell'ancona d'Arezzo, di poco antecedente. L'espressione loro è ancora quella, rivolta semplicemente in alto verso la divinità. Luca Signorelli aveva ridotto le sue variate espressioni a quella unica dello sguardo fisso nel cielo.

Luca non ebbe scolari degni di lui. La forza del suo spirito, la nobiltà della invenzione, non potevano essere tradotte. E così si stamparono le sue immagini meccanicamente, si rese campagnuola la sua gamma robusta, i suoi contrasti di luce si perdettero nelle tenebre.

La simiglianza dei contorni delle figure del Signorelli con quelle de' suoi copiatori ha fatto confondere l'opera grande di lui coi rimaneggiamenti di bottega. Ma l'annoso tronco, spoglio delle piante parassitarie, meglio giganteggia nel campo dell'arte.

* * *

Insieme col Signorelli e con Pietro Perugino abbiamo già incontrato Piero Dei [1], figlio di Antonio, orafo fiorentino, chiamato dal Vasari, senza che se ne sappia la ragione, Don Bartolomeo della Gatta. Nato nel 1448, a cinque anni fu matricolato all'arte degli orafi a Firenze e a ventidue trovavasi monaco professo in Arezzo, nel convento di Santa Maria ai Gradi. Il Vasari lo fece applicare in giovinezza alla miniatura, com'è provato da recenti scoperte. [2]

---

[1] Bibliografia su Pietro Dei: A. Del Vita, *Nuovi documenti sui pittori Bartolomeo della Gatta, Lorentino d'Andrea, Angelo di Lorentino e Domenico Pecori*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; Id., *Nuovi documenti sul pittore Don Bartolomeo della Gatta*, in *Rivista d'Arte*, 1912, n. 1 e 2; G. Mancini, *Il pittore don Bartolomeo della Gatta ebbe nome Piero Dei e nacque nel 1448*, in *Rivista d'Arte*, 1904, fasc. V; Toesca, *Ricordi d'un viaggio in Italia*, in *L'Arte*, 1903; Vasari, *Vita di Bartolomeo della Gatta con un'introduzione di A. Del Vita* (Collezione delle «Vite» edite dal Bemporad).

[2] Cfr. Alberto Serafini, *Ricerche sulla miniatura umbra*, in *L'Arte*, 1912, fasc. IV.

Fig. 321 — Richmond, Galleria Cook. Aiuto del Signorelli: Frammento di *Battesimo*.
(Fotografia Anderson).

Ad Arezzo, attratto dalle forme di Piero della Francesca, si dette all'arte maggiore della pittura. Probabilmente, mentre faceva il noviziato nel convento camaldolese, ebbe modo di attingere, insieme coi due giovani quasi pari d'età, Luca Signorelli e Pietro Perugino, alla stessa fonte dell'arte di Piero, e insieme con essi si affinò anche in quella dei Pollaiuolo. Fatta comunanza coi due valorosi compagni, li seguì a Loreto intorno al 1479, anno in cui dette anche prova di sè, dipingendo le due tavole con *San Rocco*, ora nel Museo Aretino, una delle quali fu eseguita per la Fraternita dei laici di Arezzo. Alla fine del 1481, mentre ferveva il lavoro per la Cappella Sistina, il Perugino, per compiere il gran lavoro assunto, chiamò tra gli aiuti Don Piero, il quale collaborò con lui in diversi campi d'affresco, anche nella *Consegna delle chiavi*. E lì, nella Cappella Sistina, il monaco pittore si mostra tutto preso dall'arte di Luca Signorelli.

Facile a gl' influssi, in Roma fu anche attratto dall'opera di Melozzo da Forlì ai Santi Apostoli, tanto che poi, dipingendo l'*Assunta* per San Domenico di Cortona, ne imitò gli angioli musicanti. Da Cortona il pittore passò a Castiglion Fiorentino, ove lasciò nella Collegiata ricordi di sè, anche in San Francesco, ove dipinse il *Santo che riceve le stimmate*, allogatogli nel 1487. Nell'anno in cui assumeva questo impegno, Don Piero Dei fu eletto priore di San Clemente in Arezzo. Dopo questa data fino al 1502 si hanno notizie del monaco, non del pittore, nè del musico insigne, nè dell'architetto, di cui parla il Vasari.

Come miniatore Don Piero Dei si è lasciato riconoscere particolarmente in un corale, proveniente da Montemorcino, ora nel convento di Monte Oliveto Maggiore, specie in un foglio con un *Santo monaco* (fig. 323), di tipo signorelliano, quale si rivedrà poi negli affreschi della Cappella Sistina. È probabile che, prima di eseguire quella miniatura, si fosse già applicato alla maggiore arte della pittura, perchè quel santo monaco miniato ha una grandiosità e una scioltezza di

Fig. 322 — Borgo San Sepolcro, Palazzo Comunale.
Scolaro del Signorelli: *I Santi Eligio e Antonio Abate.*
(Fotografia Anderson).

fare, rara nei miniatori, naturale in pittori di tavole e di affreschi.[3]

Prima di quella miniatura può studiarsi il Dei ne' due Santi *Rocco* del Museo aretino, ne' quali l'arte di Piero si è mescolata a quella de' Pollaiuolo. L'uno dei Santi (fig. 324) è rappresentato nella piazza della Misericordia di Arezzo, mentre gli appare la celeste visione; l'altro (fig. 325) si vede ginocchioni invocare da Cristo, nel cielo, pietà per la città di Arezzo, biancheggiante nel piano. Tutte e due le tavole son dipinte in un tono monotono giallastro, avvivato da deboli luci. Sembra che il miniatore abbia colorato le due tavole come due grandi fogli di pergamena; e la uniformità del colore, l'appiattimento della forma lo dimostrano incapace di fare astrazione dai metodi dell'alluminare. I due Santi Rocco, poderosi, fanno pensare per il segno ai Pollaiuolo, e per la mancanza di rilievo, per la colorazione senza forti ombre, per la composta espressione, a Piero della Francesca. Il quale più ad evidenza si riconosce esemplare al Dei nella Madonna che si vede nel quadro col San Rocco in piedi, come anche nella ricerca prospettica dei caseggiati.

Oltre queste opere Piero Dei lavorò pure ad Arezzo sulla porta della chiesa di San Bernardo, dove si vedono ancora frammenti di una *Apparizione di San Bernardo*, in una lunetta alla quale sovrastano due *tondi* con l'*Arcangelo* e l'*Annunciata*.

In questi affreschi, eseguiti prossimamente ai due Santi Rocco, si scorgono le reminiscenze fiorentine nella maniera dell'artista, ma anche la debolezza della struttura de' suoi

---

[3] Tutta la serie dei corali del convento di Montemorcino, ora a Monte Oliveto Maggiore appare di due mani; l'una ha eseguito miniature di carattere prossimo a Cosimo Rosselli nei grandi occhi spalancati delle figure e nella volgarità di alcuni tipi; la seconda ha le forme piuttosto gonfie, le quali sembrano un raddolcimento delle antecedenti, e tanto da lasciar supporre che siano un posteriore sviluppo di esse. Non possiamo affermare che siano tutte di Don Piero Dei, mancandoci un sicuro punto di partenza; in ogni modo notiamo che la serie dei corali ha miniature in corrispondenza formale e progressiva fino al profeta *Isaia* (corale A, c. V) che subito richiama i vecchi Apostoli di Don Pietro Dei nell'*Assunzione* di San Domenico di Cortona e al *Santo Monaco* citato, che ha un evidente riscontro con un Apostolo della *Consegna delle chiavi*, nella Sistina.

Fig. 323 — Monte Oliveto Maggiore. Corale. Don Pietro Dei: *Santo Monaco.*

Fig. 324 — Arezzo, Pinacoteca. Don Pietro Dei: *San Rocco*.
(Fotografia Anderson).

Fig. 325 — Arezzo, Pinacoteca. Don Pietro Dei: *San Rocco*.
(Fotografia Anderson).

corpi, poichè le braccia dell'arcangelo Gabriele, ad esempio, s'articolano male alle spalle, come nel Redentore in alto del quadro con *San Rocco* genuflesso.

La comunione col Signorelli accrebbe a Loreto la forza plastica, assai scarsa ne'due *San Rocco*, quando egli, come abbiamo già veduto, in alcune parti fecesi interprete di Luca, nella Sagrestia della Cura.

In luogo del Signorelli lavorò in seguito nella Cappella Sistina. Si è voluto vedere il Signorelli stesso nella *Consegna delle chiavi*, come aiuto del Perugino, che, invece, ebbe solo compagno in questo affresco Piero Dei, cui accennò il Vasari, in ciò meglio informato dei moderni. S'incontra difatti il camaldolese ne' due Apostoli che seguono Cristo (fig. 326): l'uno con le mani conserte sul petto, l'altro, accanto, con la candida veneranda barba terminata da spessi riccioletti, quasi staccati dalla massa della folta barba, tratteggiati con segni sottili, calligrafici, pari a svolazzi di penna. Tanto nel fine e continuo tratteggio, obliquo e parallelo, quanto nel tipo, quest'apostolo corrisponde appuntino alla figura di Mosè, nell'affresco del *Testamento* (fig. 260 cit.), che già dicemmo dal Signorelli disegnato e dal Dei tradotto. L'altro apostolo presenta simiglianze strettissime col vecchio barbato, a destra della donna col Bambino sulle spalle, pure nel *Testamento*, e col *Santo monaco* dal Dei miniato, come già accennammo, nel corale di Monte Oliveto Maggiore. Altre figure nella *Consegna delle chiavi* si ascrivono al Signorelli, ma in esse noi vediamo soltanto quello speciale influsso che questi esercitò sul Perugino, il quale, anche dopo aver dipinto nella Sagrestia lauretana, serbò in sè gli effetti di quel potentissimo spirito.

Quando nell'ottobre del 1481, si obbligò a dipingere insieme con Cosimo Rosselli, con Sandro Botticelli e con Domenico Ghirlandaio, dieci istorie della Cappella Sistina, il Perugino dovette ricorrere ad aiuti, per compiere, nel breve tempo determinato, l'opera a lui affidata, maggiore di quella assegnata agli altri. Come Cosimo Rosselli tenne con sè Piero di

Cosimo nel frescare tre storie; il Botticelli si valse di Filippino Lippi nel dipingere le sue tre; Domenico Ghirlandaio oprò col fratello David nella scena della « Vocazione degli Apostoli »; così il Perugino trasse pro, oltre che del Pinturicchio e dell' Ingegno, dell'opera del Signorelli, che si limitò a dare il disegno del *Testamento*, e di Piero Dei che questo

Fig. 326 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare della Consegna delle Chiavi. *Due Apostoli*.
(Fotografia Anderson).

affresco eseguì e aiutò pure nella *Consegna delle chiavi*. Due storie parebbe fossero già eseguite nell'ottobre del 1481, quando si stipulò la *Locatio picturae Cappelle magne nove palacii apostolici*, poi che si fece parola di dieci e non di dodici istorie; oppure, com'è più probabile, nel ripartire i campi si trovò poi più consentanea la divisione in dodici piuttosto che nei dieci della *Locatio*. Fatto è che, tolte le sette istorie compiute dal Botticelli, dal Ghirlandaio e da Cosimo Rosselli, assegnando a Fra' Diamante, come propo-

nemmo, la « Sommersione dell'esercito di Faraone », restavano al Perugino quattro storie da eseguire, più il grande affresco nel fondo della Cappella, dove poi tuonò il « Giudizio Universale » di Michelangelo. Era perciò naturale che il pittore ricorresse ad aiuto, e si servisse del disegno del Signorelli, della collaborazione di Piero Dei, e perfino di quella degli esordienti Pinturicchio e Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno.

Nella *Locatio* non è parola nè del Signorelli, nè di Piero Dei, nè del Pinturicchio, nè dell'Ingegno, nè d'altri aiuti dei pittori *locatarî*; e tanto basta per ritenere fossevi libertà di servirsi di dipendenti per condurre a fine nel breve tempo stabilito l'opera monumentale.

Nella scena del *Testamento di Mosè* (fig. 260 cit.) Piero Dei seguì il disegno dato dal Signorelli, che si rivela specie nella disposizione generale delle figure, su due piani, di cui quello indietro più elevato (fig. 327). Tale disposizione è ignorata dagli altri pittori della Sistina.

Tutto quanto possediamo di Pietro Dei non ci permette di credere ch'egli sapesse ideare un'opera così grande, nè che l'arte del maestro, del quale subiva l'influsso, lo avesse così tutto invaso da saper rendere composizione, tipi, atteggiamenti in tal modo da farsi credere Luca stesso. Le donne hanno i lineamenti particolari al Dei, e anche i grassi putti che sembrano scoppiare nella grossa pelle; ma le figure virili sono veramente signorelliane, sebbene manchino di rilievo e rivelino i metodi del miniatore, che copre di sottile intonaco la pergamena e vi giuoca su col fine pennello, tratteggiando regolarmente i piani e lumeggiando di piccole luci ogni cosa.

La testa del vecchio Mosè (fig. 328), ad esempio, è disegnata con un chiaroscuro a tratti continui, paralleli; la sua chioma è come sprizzata da bianchi segni; così la barba. E quei segni sottili, calligrafici, come a punta di penna, si accentuano nei riccioli estremi, e forman cerchietti, si allineano a corridietro, scoppiettano in faville.

Le figure signorelliane, perdute l'agilità delle membra, la snellezza, la nervosità delle mosse, la robustezza della fibra

Fig. 327 — Roma, Cappella Sistina.
Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè. *Mosè legge la tavola della Legge al popolo d'Israele* — (Fotografia Anderson).

e la fermezza del piglio, si sono ingrassate, snervate, han preso come un turgido vello monocromo (figg. 329-334). Pietro Dei, però, appunto per essersi allontanato il Signorelli durante

Fig. 328 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè. *Mosè.*
(Fotografia Anderson).

la esecuzione, dovette avere una certa libertà di traduttore, e fors'egli dette un maggiore sviluppo al paese, dividendolo in due grandi aperti spazî per mezzo di tre alte rocce, una nel mezzo e due ai lati, quella a sinistra con la vetta a grondaia. Nella roccia mediana l'angelo di Dio mostra a Mosè la terra promessa, e Mosè discende triste giù dalla rupe (fig. 333). L'angelo ha la testa con l'ampia chioma di quelli di Melozzo

Fig. 329 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

da Forlì, ma la persona, fasciata dalle vesti a pieghette, sottili come ne' veli, rammenta gli angioli della Sagrestia lauretana, benchè questi fossero creature ben più fantasiosamente animate dal Cortonese. Mosè che guarda verso la terra promessa è una maschera disfatta.

Nell'apertura di paese a sinistra si vede Mosè, disteso a terra cadavere, circondato dalla famiglia e da gente d' Israele in pianto.

Queste figurette, nello sforzo di avvicinarsi allo schizzo rapido del Signorelli, divengono caricature per il movimento

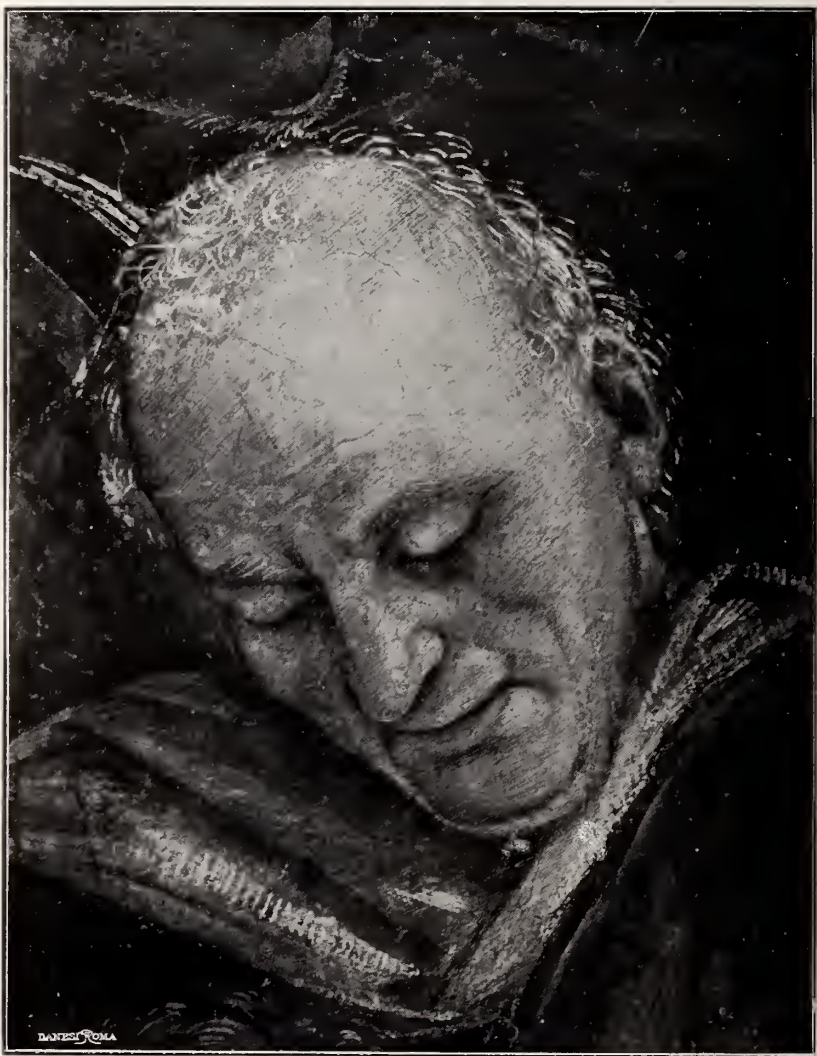



Fig. 330 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

Fig. 331 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

sgangherato; e, per l'assottigliamento dei corpi, per le lunghe braccia dinoccolate, prendono l'aspetto di marionette.

Fig. 332 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

Nel davanti, Mosè legge il suo Testamento al popolo (fig. 327) e, verso sinistra, dà il segno del comando al suc-

cessore, Giosuè. Poche figure in tutto questo grande campo non sono della mano stessa di Pietro Dei. Fanno eccezione

Fig. 333 — Roma. Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
L'Angelo mostra a Mosè la terra promessa — (Fotografia Anderson).

le sei a sinistra dell'affresco (figg. 335-337), tra le quali potrebbesi anche riconoscere il ritratto del Perugino (fig. 337). In questo gruppo le forme signorelliane son venute meno

del tutto e i caratteri perugineschi si determinano chiaramente. V'è un modo speciale di segnar grosse le palpebre, dietro alle

Fig. 334 — Roma, Cappella Sistina.
Don Pietro Dei: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

quali sono gli occhi bovini natanti e all'angolo delle quali forma oscuro occhiello il lacrimatoio; v'è un modo speciale di gonfiare il labbro superiore e di dividere l'arrotondato mento. In queste

Fig. 335 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
La promulgazione della Legge Vecchia — (Fotografia Anderson).

figure è lecito vedere il Pinturicchio, che fors'anche colorì alcune poche teste nel second'ordine della folla più chiara-

Fig. 336 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

mente perugginesche e più forti per chiaroscuro; e cioè, quella a sinistra del grasso giovinetto e quella a destra del grasso paggio visto a tergo.

Non sappiamo vedere chiaramente in altra parte della Cappella Sistina la mano di Pier d'Antonio Dei.

A Cortona eseguì in San Domenico l'*Assunta* (fig. 338),

Fig. 337 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco del Testamento di Mosè.
(Fotografia Anderson).

dove le forme signorelliane vengono meno, mancando la traccia di un cartone, quale ebbe nella Cappella Sistina. Nel basso,

intorno al sarcofago della Vergine ripieno di fiori, stanno gli Apostoli, ne' quali si mostra più esplicata la riminiscenza dell'arte di Piero della Francesca. Forse nel fare alcuni di quei vecchi Apostoli, fissi nella Vergine Assunta, il Dei ricordò la grande composizione di Melozzo ai Santi Apostoli in Roma, così come nel dipingere gli angioli musicanti intorno all'Assunta si provò, lo abbiamo già detto, a richiamare le armonie dello stesso Melozzo.

Anche lui, come il pittore dell'oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli, seppe valutare la grandezza dell'esempio fornito dal grande forlivese e cercò di servirsene meglio che poteva. Ma gli angioli a corone intorno all'Assunta, non hanno lo slancio dell'esemplare e si dispongono come sui curvi stalli d'un coro. L'Assunta, bianco vestita, conserva il tipo schiacciato delle giovani madri nel *Testamento di Mosè* nella Sistina, ma senza l'espressione spirituale. Anche gli Apostoli sono di un realismo che ci rende la decrepitezza, e con essa anche la prostrazione della forza morale. Uno dei vecchi che mostra la bocca sdentata potrà parere molto naturale, non l'Apostolo di Cristo.

Il miniatore si compiacque a mostrar quelle gengive quasi prive di denti, a mettere così in evidenza le sottigliezze del suo pennello; e quel realismo minuzioso turba la festa e la gloria dell'Assunzione. Tolta la figura dell'Apostolo a sinistra, ricordo dell'Evangelista Matteo nella Sagrestia lauretana, il pittore ritorna qui all'arte di Piero, nel chiarore delle teste biancastre, ma senza mai rifletterne l'arcaistica eleganza.

Altra opera di Pier d'Antonio Dei, di tempo prossimo alla pala di San Domenico in Cortona, è la figura di *San Girolamo penitente* (fig. 339), frammento degli affreschi della cappella Gozzari, ora nella Sagrestia del duomo di Arezzo. Si vede il Santo in una enorme grotta formata da macigni, e, sopra la grotta, un paese tra le aperture delle rupi, così come abbiamo veduto nel *Testamento di Mosè*.

Nel *San Girolamo* è ancora manifesto il connubio dell'arte di Piero della Francesca con quella del Pollaiuolo. Ma qui il

Fig. 338 — Cortona, San Domenico. Don Pietro Dei: *L'Assunta.*
(Fotografia Alinari).

pittore si studia di rendere l'anatomia del corpo e insiste di più nel modellato e nel disegno de' piani di luce. Tuttavia non dimentica l'arte della sua giovinezza, non abbandonata forse mai del tutto, tracciando, intorno al grottone, le storiette della vita del Santo: la conversione, — i masnadieri che tornano pentiti al convento, — il leone mansuefatto, — la morte. Tali storiette composte di piccolissime figure, intorno agli enormi macigni dello speco del Santo, sono fuor di posto in quella scena, concepita con tanta grandezza.

A Castiglion Fiorentino, tanto nell'ancona della Collegiata (figg. 340-342), quanto nel quadro votivo con il *San Michele* nella Sagrestia (fig. 343), si trovano richiami alle figure della Cappella Sistina. Il Santo Cavaliere, a destra, nell'ancona, ha l'ovale allungato del volto, particolare a una donna del *Testamento*; e così la giovane madre che appare presso la figura di *San Michele*, nell'immagine votiva della Sagrestia della Collegiata, ha il tipo schiacciato di altra donna nello stesso affresco.

In San Francesco, a Castiglion Fiorentino, dipingendo *San Francesco che riceve le Stimmate*, il Dei ancora si prova ad ottenere un vasto fondo di paese, rappresentando la Verna tutta folta d'alberi.

E fu l'ultima opera di Don Piero.

Il pittore che visse in così buona compagnia, si chinò ora verso l'uno, ora verso l'altro de' compagni, e nell'ancona di Castiglion Fiorentino, ritrae nella Madonna le sembianze di quelle del Botticelli! Così l'eclettico maestro non trovò sè stesso; e, quando in qualche modo indicò la propria personalità, essa rimase timida e indecisa entro l'orbita dell'arte dei maestri che grandeggiavano intorno a lui.[1]

---

[1] Oltre al'e opere indicate, sono attribuite a lui: Arezzo, Chiesa di San Pier Piccolo: Frammento del *Beato Giacomo Filippo di Faenza* (opera certa del maestro); Budapest, Galleria Nazionale: *Madonna col Bambino* (citata dal Berenson, in *Central Italian Painters*, pag. 149: non sua; prossima invece a Fra' Carnovale); Firenze, Galleria Pitti: *Testa di vecchio Santo* (ragionevolmente attribuitagli dal Toesca, in *L'Arte*, art. cit.); Castiglion Fiorentino, Canonica della Collegiata: frammenti di predella dell'ancona

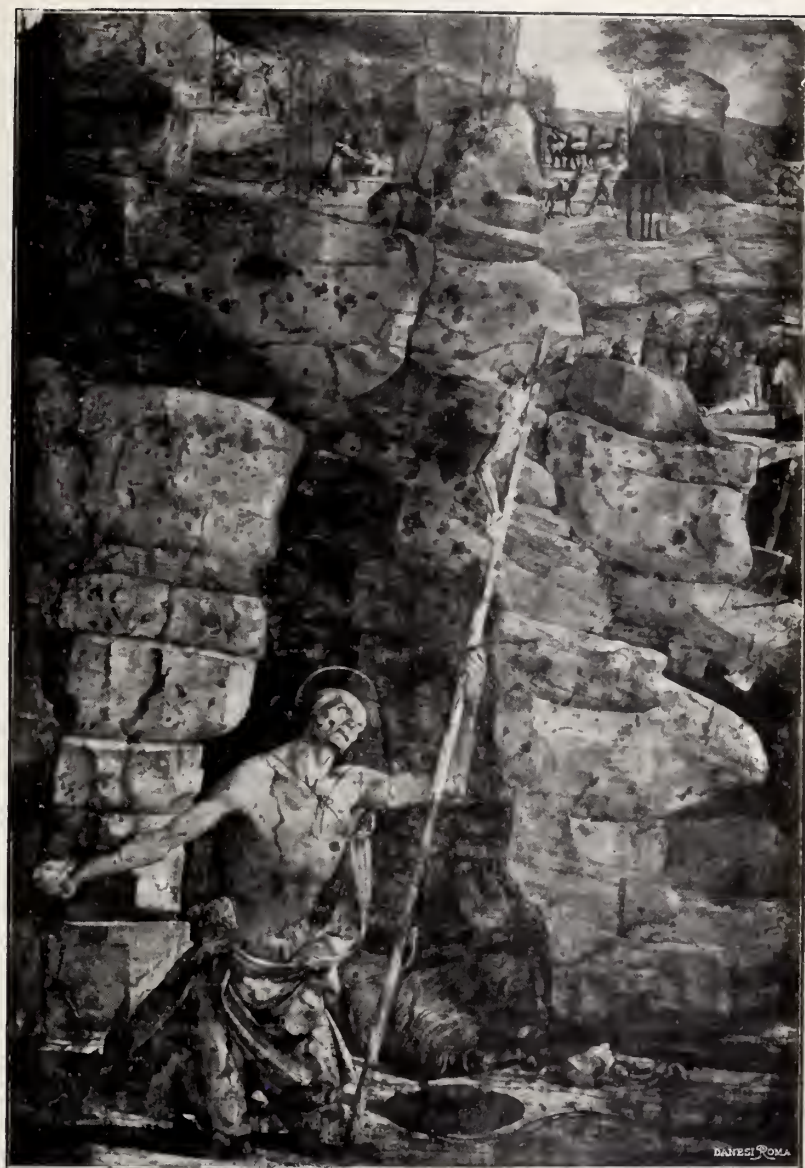



Fig. 339 — Arezzo, Duomo. Don Pietro Dei: *San Girolamo penitente*.
(Fotografia Anderson).

* * *

Molti seguaci assegna il Vasari a Don Piero: Matteo Lappoli, un anonimo frate de' Servi, Domenico Pecori e Angelo di Lorentino. [1]

Di Domenico Pecori, scolaro in sua giovinezza di Don Pietro Dei, tardi si hanno notizie: l'una, del 1506, che ricorda l'allogazione della tavola per la Compagnia della SS. Trinità in Arezzo, ora in S. Agostino, eseguita in cooperazione col Soggi e con lo Spagna; l'altra, del 1527, attestante ch'egli era morto in quell'anno di peste. Il Vasari, nella vita di « Don Bartolomeo della Gatta » scrisse che Domenico Pecori... « finì molte cose lasciate imperfette dal suo maestro, come in San Piero la tavola di S. Bastiano e S. Fabiano ». Questa tavola (fig. 344) ancora si conserva vicino ad Arezzo, a Campriano, nella chiesa parrocchiale ove fu trasportata da quella chiesa aretina di San Piero. La Vergine sta sul trono, ornato da putti, assisi sui capitelli dei pilastri, che fiancheggian la nicchia, davanti all' impostatura dell'arco. Tiene il Bambino sulle ginocchia e lo adora a mani giunte. A destra del trono sta San Sebastiano, a sinistra San Fabiano vescovo. I caratteri di Don Pietro Dei si notano specialmente nel Bambino e in San Sebastiano; ma si sente per tutta la tavola il rimaneggiamento di Domenico Pecori.

---

della Collegiata (alcuni furono involati qualche anno fa); LE MANS, Museo: *Madonna*, n. 18 (citata dal BERENSON, in op. sudd.); OXFORD, Christ Church College: *Madonna e Angioli* (citata dal BERENSON, op. sudd.; ma è quella di Fra'Carnovale); ROMA, Galleria Nazionale a Palazzo Corsini: disegno di una *Testa di vecchio* vista in iscorcio nel diritto, e di una *Testa d'uomo* di profilo nel verso (attribuite a lui giustamente dal TOESCA, art. cit.); ID., Collezione Villamarina (citata dal BERENSON, op. sudd.; ma è quella di Fra' Carnovale); PERUGIA, Esposizione d'Arte umbra, proprietà del signor Cesqui di Abeto di Preci: la *Pietà*, in alto gli Angioli con simboli della Passione (attribuita da A. Venturi a don Pietro Dei, da molti invece a Pietro di Cosimo. Vedine la riproduzione ne *L'Arte*, 1907, pag. 385).

[1] Cfr. A. DEL VITA, *Angelo di Lorentino d'Arezzo*, in *Rassegna d'Arte*, 1910; ID., *Angelo di Lorentino* (nota di seguito), in *Rassegna d'Arte*, 1911; MARIO SALMI, *Un umile pittore nei primi del Cinquecento, Angelo di Lorentino d'Arezzo*, in *L'Arte*, 1911, fasc. II.

Fig. 340 — Castiglione Fiorentino, Collegiata. Don Pietro Dei: *Madonna in trono e Santi.*
(Fotografia Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo).

Una seconda opera, dove sono riminiscenze minori del Priore di San Clemente, è la *Madonna della Misericordia*

Fig. 341 — Castiglione Fiorentino, Collegiata. Don Pietro Dei: Particolare del quadro suddetto — (Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche di Bergamo).

(fig. 345), già in Pieve, ora nella Pinacoteca aretina. Vedesi la Madonna incoronata stendere il manto dall'alto de' cieli,

circondata da cherubini, per proteggere il popolo che ginocchioni, nel basso, supplica la divina, mentre l'Eterno Padre

Fig. 342 — Castiglione Fiorentino, Collegiata. Don Pietro Dei: Particolare del quadro suddetto — (Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche di Bergamo).

par che nuoti in alto sull'onda delle nubi, stendendo minacciose le mani e lasciando sprigionar frecce, invece di raggi, sulla terra.

Fig. 343 — Castiglione Fiorentino, Collegiata.
Don Pietro Dei: *San Michele Arcangelo* — (Fot. Istit. d'Arti Grafiche di Bergamo).

Oltre i ricordi dell'arte di Don Pietro Dei nelle figure supplicanti, cominciano a manifestarsi in quest'opera influssi del

Fig. 344 — Campriano, Chiesa Parrocchiale.
Domenico Pecori: *Madonna col Bambino fra i Santi Fabiano e Sebastiano.*

Signorelli. E questi si rivedono nella *Circoncisione* della chiesa di S. Agostino ad Arezzo (fig. 346), commisti ad altri perugineschi, derivanti dai due collaboratori, il Soggi e lo Spagna.

Sono indicate altre due tavole con la *Vergine e Santi*, e cioè una già in S. Antonio, ora nella Sagrestia del Duomo,

Fig. 345 — Arezzo, Pinacoteca Civica. Domenico Pecori: *Madonna della Misericordia*. (Fotografia Alinari).

l'altra nella Cattedrale, ora nella Pinacoteca aretina. Di questa il Vasari afferma la collaborazione col Pecori del Capanna senese; e ciò permette di spiegare in essa elementi pittorici derivati dal Sodoma. Ad Arezzo esistono ancora di Dome-

Fig. 346 — Arezzo, Chiesa di Sant'Agostino.
Domenico Pecori in collaborazione con lo Spagna e con Niccolò Soggi: *La Circoncisione.*
(Fotografia Alinari),

nico Pecori guasti affreschi in due finestre absidali, nel Duomo e, nella Pinacoteca civica, alcuni frammenti (due teste e una figura intera) di un affresco già nella Badia, attribuiti al Signorelli.

Infine, l'affresco in San Francesco d'Arezzo, rappresentante la *Vergine col Bambino*, a lui assegnato, non ha caratteri suoi proprî.

Domenico Pecori fu eclettico. Dopo aver continuato l'arte di Don Pietro Dei, restò sotto il dominio del grande Cortonese e dei perugineschi che si spargevano per ogni dove, anche fuori dai confini dell'Umbria.

Angelo di Lorentino, confuso con Lorentino di Andrea suo padre, è stato di recente dissepolto per via di documenti, a lui relativi, del 1513 e del 1520, il primo riguardante la sua nomina a meccanico dell'orologio del Comune di Arezzo, il secondo alcune decorazioni da lui fatte in Duomo. Morì nel 1527.

Il Vasari ricorda un'opera di lui ancora esistente, ma ridipinta in parte sulla porta di San Domenico di Arezzo. Quella pittura ha dato modo di aggruppare intorno ad essa un affresco in una cappella di San Domenico con la data del 1501; un'altro nella chiesa olivetana di San Bernardo (fig. 347) datata con l'anno 1512, tre lunette nel chiostro della ex-Badia di S. Fiora e Lucilla in Arezzo; un *Crocifisso* nell'aula del Consiglio, e un *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 348) nel vestibolo del primo piano; infine una *Maddalena con due Santi* pure in San Domenico. Fuori di Arezzo gli si assegnano con buone ragioni una tavola nella Collegiata di Castiglione Fiorentino (secondo altare, a sinistra) e un affresco trasportato dal muro di un tabernacolo, nel tempietto della Consolazione, presso quel luogo.

In tutte queste opere l'umile pittore mostra una grande semplicità di mezzi nei troni delle Madonne, i quali si innalzano come nicchiette nell'aperta campagna, in cui si appunta qualche cipressetto. Le rocce sono ancora arcaistiche con le

vette erbose, piantate di qualche alberello. Le figure de' Santi di qua e di là del trono della Vergine stanno diritte: sem-

Fig. 347 — Arezzo, Chiesa di San Bernardo.
Angelo di Lorentino: *Madonna fra due Santi* — (Fotografia Alinari).

bran di legno colorato. Hanno tuttavia una certa dignità ancora quattrocentesca, e giuste proporzioni.

Fig. 348 — Arezzo, Palazzo Comunale.
Angelo di Lorentino: *San Francesco che riceve le Stimmate.*
(Fotografia Luci).

La Madonna della Chiesa di San Bernardo mostra la sua derivazione da Don Piero Dei; ma è probabile che tra gli elementi della educazione del pittore si mescolassero quelli ricavati direttamente da Piero della Francesca dal meschinetto padre suo, Lorentino di Andrea, e gli altri più evoluti appresi da Don Piero.

Degli altri due seguaci di Don Piero Dei, nominati dal Vasari, non si hanno sufficienti notizie. Dell'anonimo frate de' Servi si hanno i resti di un affresco in San Piero, tanto guasti che non bastano a darci neppure qualche impressione del pittore; di Matteo Lappoli manca il fondamento per qualsiasi sicura attribuzione, cosicchè non può accogliersi la recente ipotesi che siano sue due figure di santi in tavola, nella chiesa di Sant'Agostino in Arezzo.

V.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DI PIERO DELLA FRANCESCA NELL'ITALIA CENTRALE.

NELL'UMBRIA: Pier della Pieve, detto il Perugino — Primi seguaci del Perugino: Fiorenzo di Lorenzo, Bernardino Betti detto il Pinturicchio, Andrea d'Assisi detto l'Ingegno e il suo seguace Tiberio d'Assisi — Posteriori seguaci del Perugino: Antonio del Massaro detto il Pastura o Antonio da Viterbo, Francesco Melanzio e Sinibaldo Ibi, Giovanni di Pietro detto lo Spagna e i suoi seguaci, Bernardino di Mariotto — Ultimi seguaci del Perugino, sotto l'influsso di Raffaello: Eusebio di San Giorgio, il "Maestro della Madonna Diotallevi", Giannicola Manni, Berto di Giovanni, Domenico di Paris Alfani, Francesco di Castello detto il Tifernate — Pittori non umbri seguaci del Perugino: Niccolò Soggi d'Arezzo, Gerino da Pistoia, Marco Meloni da Carpi, Giovan Battista Bertucci da Faenza, il "Maestro della Crocefissione di Forlì", Tommaso Aleni da Cremona, detto il Fadino.

Il compagno ne' giovani anni del Signorelli, Pier della Pieve,[1] figlio di Cristoforo di Vannuccio, nacque, secondo il

---

[1] Bibliografia sul Perugino: BARTOLI, *Elogio di P. Perugino*, Perugia, 1855; BERENSON, *Le «Sposalizio» du Musée de Caen*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, I, pag. 273; A. BERTINI-CALOSSO, *La Pietà del Perugino nel Palazzo Albizzi in Firenze*, in *Bullettino della Società Filologica Romana*, Roma, 1906, n. VIII; W. BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pintoricchio, auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen*, in *Italienischen Forschungen*, V, 1912; BONACCI-BRUNAMONTI, *Pietro Perugino*, in *Rivista contemporanea* 1889, fasc. II; BRAGHIROLLI, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci*, Perugia, 1874; J. C. BROUSSOLLE, *Pèlerinages Ombriens*, Parigi, 1896; ID., *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'Ecole Ombrienne*, Parigi, 1901; A. BURET, *Histoire d'un tableau. Le Pérugin du Musée de Caen*, in *Bullett. de la Société des Beaux-Arts de Caen*, 1882; G. CANTALAMESSA, *Pietro Perugino dal 1495 al 1503*, in *Arte e Storia*, II, 191; ID., *Il Perugino e Raffaello*, nell'*Italia Artistica*, I, 775 e II, 199; G. CRISTOFANI, *La più antica opera autentica del Perugino*, in *Augusta Perusia*, 1908; F. DELLA PENNA, *Il quadro del Perugino nella Galleria Penna*, Perugia, 1879; J. DESTRÉE, *Notes sur les primitifs. Sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie*, Bruxelles, 1900; DURAND-GREVILLE, *Le Baptême de Christ de la National Gallery attribué au Pérugin*, in *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1907; FERD. ENGERAND, *Le «Sposalizio» du Perugin au Musée de Caen*, in *Revue de l'Art anc. et mod.*, VI, 1899; FABRICZY, *La tavola del Perugino raffigurante San Bernardo*, in *L'Arte*, 1907;

Vasari, nel 1446 nel Castello; ora Città della Pieve.[1] Nel 1460 era assente dal luogo natale,[2] e potrebbe supporsi che a Perugia allora si iniziasse nella miniatura. Anche tardi, Pietro, soprannominato il Perugino dalla città cui fu nell'arte maestro e donno, non dimenticò l'arte sua prima e dal dipingere affreschi e tavole passò alla piccola arte, dimostrando così di non essere stato estraneo ad essa. Andrea Mantegna[3] si era ricusato di far miniature per Isabella d'Este, dicendo di non avere attitudine alle cose minuscole, mentre il Perugino, che

---

N. Ferri, *Disegni del Perugino per il cenacolo di Foligno*, in *Miscellanea d'Arte*, 1903; Id., *Di due disegni sconosciuti del Perugino*, in *Rivista d'Arte*, 1907; G. Galetti, *Lo stile di P. Perugino e l'indirizzo dell'Arte moderna*, Bologna, 1887; A. Jubinal, *Pérugin, sa vie et ses œuvres*, St-Germain, 1867; F. Knapp, *Perugino*, «Collezione Knackfuss», Lipsia, 1907; C. Lange, *Zu Peruginos Jugendentwiklung*, Lipsia, 1885; Lermolieff, *Perugino oder Raphael*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst.*, 1882, pagg. 8 e seg.; Id., *Raphaels Jugendentwiklung*, in *Rep. f. Kunstwiss.*, 1882, pag. 147; Logan, *Le «Sposalizio» du Musée de Caen*, in *Revue archéol.*, XXXVI, 1900; Lupatelli, *La Deposizione dalla Croce di Perugino a S. M. dei Servi a Città della Pieve*, in *L'Umbria*, 1898; Malaguzzi, *Il Perugino e la Certosa di Pavia*, in *Repert. f. Kunstwiss.*, XXVI, 1903; Id., *L'Assunzione del Perugino a San Martino Maggiore di Bologna*, in *Rassegna d'Arte*, aprile, 1908; Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, Prato, 1853; L. Manzoni, *I quadri dello Sposalizio della B. V. dipinti da P. Perugino e da Raffaello d'Urbino*, in *Bollettino della Società di storia patria per l'Umbria*, Perugia, 1898, vol. IV, pagg. 501 e seg.; Mason-Perkins, *Un affresco inedito di P. Perugino*, in *Rassegna d'Arte*, gennaio, 1910; Mezzanotte, *Della vita e delle opere di P. Perugino*, Perugia, 1836; Orsini, *Vita ed Elogio dell'egregio pittore Perugino e degli scolari di esso*, Perugia, 1804; Paliard, *Le Plafond du Pérugin à la salle de l'Incendie du Bourg*, in *Chron. des Arts*, 1884, 34; Adamo Rossi, *Storia artistica del Cambio di Perugia*, Perugia, 1874; R. Schneider, *Un Pérugin au Musée de Toulouse*, in *Augusta Perusia*, 1906, n. I, G. Scalvanti, *La Tavola dell'Annunciazione di casa Ranieri*, 1907; W. v. Seidlitz, *Raphael und Timoteo Viti*, in *Rep. f. Kunstwiss.*, 1891; G. Urbini, *Due affreschi del Perugino*, in *Arte e Storia*, 1894; e in *Le Opere d'Arte di Spello con Introduzione storica e Appendice bibliografica*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1897; A. Venturi, *Signorelli, Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto*, in *L'Arte*, 1911; Id., *L'arte giovanile del Perugino*, in *L'Arte*, 1911; G. B. Vermiglioli, *Di uno scritto autografo di Pietro Perugino*, Perugia, 1820; Williamson, *Perugino*, Londra, Bell, 1900.

Notizie su Pietro Perugino si ritrovano nel *Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria*, vol. I, 168 e seg., 434 e seg., 442 e seg., 444, 681; II, 185 e seg., 193, 200, 581 e seg.; III, 226, 229 e seg., 393, 396, 418 e seg.; IV, 194 e seg., 199, 203 e seg.; V, 179, 802, 807, 809; VI, 350, 360.

[1] La data della nascita di Pietro Perugino, assegnata dal Vasari al 1446, è stata di recente mutata nel 1452 da scrittori, i quali hanno considerato quei versi di Giovanni Santi che citano Leonardo da Vinci e il Perugino come «due giovan par d'etate». Conviene osservare che nella «Cronaca romana» di Giovanni Santi non è alcuna esattezza di particolari e che il verseggiatore volle semplicemente dire che Leonardo da Vinci e il Perugino erano giovani entrambi. Per noi è più credibile il Vasari che potè raccogliere a Perugia stessa la notizia, ancor fresca, sull'età di Pietro, di quel che sia il Santi con la stiracchiatura di quel verso «due giovan par d'etate e par d'amori».

[2] Parecchie note relative alla biografia del Perugino sono state ricavate da Walter Bombe, art. cit., *Italienische Forschungen*, V, 1912.

[3] Vedi Kristeller, *Mantegna*, Londra, pag. 538.

pure come il Mantegna si era applicato alla grande arte, poteva passare alle cose minute per esservisi già addestrato nella adolescenza. Nel 1466 Pietro del Vannucciole, o de' Vannuccioli, è ricordato in un registro di Città della Pieve, così nel '67 e nel '69, come partecipante all' imposta sulla produzione del vino; ma evidentemente per ciò non occorreva che egli abitasse in quegli anni al Castello della Pieve. È probabile fosse invece a San Sepolcro o in Arezzo per erudirsi alla scuola di Piero della Francesca, dalla quale si partì forse per Firenze, attratto dall'arte nuova dei Pollaiuolo. E a Firenze nel 1472 è inscritto nella Compagnia dei pittori fiorentini. Lasciò probabilmente in quell'anno la città dell'Arno per tornare a Perugia, ove lo troviamo intento a dipingere nel 1473 due tavolette con fatti della vita di San Bernardino, e, nel '75, pronto a dipingere « figure in la sala grande del palazzo del Comune ». Nel '78 frescò il San Sebastiano nella chiesa di Cerqueto, in quei dintorni.

Tra il 1478 e il 1481 cooperò a Loreto con Luca Signorelli; nell'ottobre dell' 81 si obbligò di dipingere con Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e il Botticelli, la Cappella Sistina. Finita la quale, un anno dopo, fece una breve apparizione a Firenze, chiamato dalla Signoria a frescare la sala Magna del Palazzo, insieme coi due compagni di lavoro a Roma, Botticelli e Ghirlandaio; ma, non avendo concluso il lavoro, si partì per Perugia, dove l'anno seguente i Priori gli allogarono l'ancona per la cappella del palazzo civico. Ma, prima di compiere l'opera, tornò a Roma, dove lavorò per la festa dell' Incoronazione di Innocenzo VIII, insieme con Antoniazzo Romano. Egli aveva fors'anche l'obbligo di condurre a fine in ogni particolare la Cappella Sistina. Sopraintende di fatti ai lavori che Antoniazzo coi socî eseguì nel 1485 alla porta della Cappella.

Mantenuto quell' impegno, parte per adempier l'altro a Perugia. Lavora nella tavola dei Priori la seconda metà di quell'anno e comincia a ricevere molteplici commissioni per

ancone d'altare; alla fine dell'anno stesso è a Firenze, come si sa per una condanna inflittagli dagli Otto di Balìa il 10 luglio 1487, per aver partecipato col perugino Aulista ad una notturna bastonatura.

Da questo momento le notizie dell'attività di Pietro Perugino si complicano grandemente.

Il 21 agosto del 1488 è a Fano, testimonio in un atto pubblico; nello stesso anno assume di dipingere una tavola per San Domenico di Fiesole, ora nella Tribuna della Galleria degli Uffizî, compiuta nel 1493. Nell' '89, il 6 marzo, si incarica di dipingere un San Bernardo per la Chiesa di Castello, ora nella Pinacoteca di Monaco. Riappare a Fano il 27 maggio '89, e là gli Orvietani gli mandano i messi dell'Opera del Duomo per invitarlo a dipingere nella Cappella di San Brizio. I troppi impegni non gli permisero di tener fede alla parola data agli Operai di Orvieto; cosicchè il cardinal Giuliano della Rovere, il quale si serviva di Pietro Perugino per il suo palazzo ai Santi Apostoli, scrisse il 2 giugno 1492 una lettera di scusa ai Priori e alla magistratura orvietana, per il Perugino che lavorava « in casa nostra ». Nel 1491 firmò il quadro ora nella villa Albani. Nè il denaro lo strinse allora ai nuovi impegni, nè gli onori della patria, che lo elesse Priore nel 1493, lo distolsero da quei contratti. Compì nel '93 il quadro citato di San Domenico di Fiesole; un altro con la *Madonna tra i Santi Pietro, Girolamo, Giovanni Battista e Paolo*, per il sacerdote Giovanni Deterreno, ora nel Hofmuseum di Vienna; il 20 novembre dello stesso anno per la Chiesa di Cestello, più tardi Santa Maria Maddalena de' Pazzi, assunse il cómpito di frescare la *Crocefissione.* Nel '94 rimane a Firenze e vi prende per moglie Clara, figlia dell'architetto Luca Fancelli; la Signoria di Lucca lo sollecita a cominciare il lavoro per il Duomo della città; dipinge il *ritratto di Francesco dell'Opere*, ora nella Galleria degli Uffizî; è chiamato a dipingere nella sala del Gran Consiglio a Venezia; manda a Cremona, per la Chiesa di Sant'Ago-

stino nel monastero de' Frati Eremitani, un'ancona recante la data di quell'anno. Nel '95 era aspettato a Perugia per il quadro dell'altar maggiore della Chiesa di Sant' Agostino, per un altro della Cappella de' Priori, e infine per l'*Ascensione di Cristo* del Chiostro di San Pietro di quella città, quadro in parte a Lione, in parte in altre città della Francia, a Perugia e a Roma. Intanto, nell'anno stesso, conduceva a termine la *Pietà* per Santa Chiara a Firenze, ora nella Galleria Pitti, e da Castel della Pieve riceveva notizia dell'ultima volontà d'un conterraneo per la pittura del *Battesimo di Cristo*, in una erigenda cappella. Il nuovo anno 1496 non era meno gravido di cose per il Perugino, che da Firenze, divenuta sua sede, si partiva per questo o quel luogo o inviava le sue tavole lontano.

I monaci di San Pietro di Perugia cominciano a sborsargli denaro e gli aggiungono il nuovo carico della esecuzione della predella alla grande Ascensione. Il Collegio del Cambio stabilisce l'adornamento della Sala delle Udienze. La Magistratura perugina consente di soccorrere i Disciplinati di Santa Maria per il Gonfalone che il Perugino doveva dipingere. Ludovico il Moro invano lo ricerca nel giugno del '96 a Venezia: egli ne era partito sei mesi prima.

Nel frattempo aveva compiuta la *Crocefissione* del Chiostro di Cestello e la *Madonna in gloria* della Pinacoteca di Bologna; con Filippino Lippi preparavasi a inviare un'ancona alla Certosa di Pavia; ed aveva portato a compimento il Gonfalone per la Fraternita di San Bernardino a Perugia.

Al principio del '97, il Perugino, a Firenze si aduna con Benozzo Gozzoli, Cosimo Rosselli e Filippino Lippi per stimare le pitture del Baldovinetti nella cappella Gianfigliazzi in Santa Trinita.

Ludovico il Moro lo richiede con insistenza a Milano; i Confratelli di Santa Maria Novella in Perugia tornano a bussare alla porta del Magistrato per avere un soccorso, affinchè il loro Gonfalone, cominciato dal Perugino, possa compiersi; a Fano ricevono da lui un quadro per Santa Maria Nuova,

rappresentante la *Vergine in trono coi Santi Giovanni Evangelista, Francesco, un Vescovo, Pietro, Paolo e Maria Maddalena*. Nel 1498, per la stessa Chiesa di Fano, esegue l'*Annunciazione*. Si trova a Perugia il 25 febbraio 1498 in rapporto col Collegio del Cambio, come anche nel febbraio dell'anno seguente. È probabile che in questo frattempo dimorasse parecchi mesi e a Perugia, trovandosi notizia del compimento del Gonfalone di Santa Maria Novella, e a Firenze, dove fu tra i periti architetti per giudicare dei lavori nella lanterna di Santa Maria del Fiore, e dove comprò una casa, in via Pinti, per 150 fiorini.

Nel 1499 un Orvietano gli commise una *Resurrezione* con « padiglione »; e la Compagnia perugina di San Giuseppe gli affidò la locazione della tavola d'altare per la propria Cappella, mentre per l'ultima volta invano Orvieto reclamava il famoso pittore per il suo Duomo, e Ludovico il Moro, per mezzo del suo oratore a Firenze, faceva rimostranze contro il Perugino e Filippino Lippi, che non avevano ancora eseguito le due tavole per la Certosa di Pavia.

L'anno 1500 il Perugino, chiamato da Agostino Chigi il « meglio maestro d'Italia », termina la decorazione del Cambio e fa sforzi sovrumani per adempiere gli obblighi assunti; consideratasi l'opera sua onore della città di Perugia, i Priori aiutano ancora la Compagnia di San Giuseppe per la pittura della tavola di una loro Cappella.

Cominciano in quest'anno le insistenze di Isabella d'Este presso Giovanna da Montefeltro in Sinigaglia, per ottenere un lavoro del Perugino, quale ornamento del suo studio, benchè, come Giovanna le rispondeva, « quello homo è difficile ad indurlo ». Il cittadino Ser Angelo di Tommaso Conti lasciava per testamento a Santa Maria degli Angioli la somma necessaria per costruire una Cappella e per dipingere un quadro, da collocarvisi, secondo il disegno già fatto « per excellentissimum pictorem Magistrum Petrum Cristophori de Castro Plebis civem perusinum ». Oltre aver condotto a com-

pimento la decorazione della Sala del Cambio, dipinse un'ancona per Ser Bernardino di Sant'Angelo, già nella Chiesa di Sant'Agostino in Perugia, ora in piccola parte nel Friedrich-Museum a Berlino; un'altra per Vallombrosa, ora nella Galleria dell'Accademia a Firenze.

L'ultimo dell'anno glorioso nel quale ebbe a discepolo Raffaello, Pietro de' Vannuccioli di Castel della Pieve fu eletto Priore della città che già si vantava di averlo nominato proprio cittadino e si vantò poi sempre di aver, col nome di Perugino, lui nella storia come il rappresentante per eccellenza.

Ma era già cominciato il tramonto del grande. Riassumeremo ora brevemente le notizie sulla sua ultima operosità. Nel 1501 rimase gran tempo a Perugia: nel 1502 si occupò a Siena per la Cappella de' Chigi in Sant'Agostino e tornò verso la fine dell'anno a Firenze, ov'era atteso da' commissarî di Isabella, ai quali prometteva di adempiere gl'incarichi della marchesana.

L'anno seguente finì per la Confraternita dei Disciplinati a Castel della Pieve il quadro dell'*Adorazione de' Magi*. Per questi anni, per tutto il 1504 fino al giugno del 1505, la marchesa Isabella Gonzaga stringe di continuo il pittore a compiere il quadro pel suo studio; ma il Perugino « vecchio et grasso et homo maturissimo », non era adatto ad eseguire il quadro mitologico secondo i dettami del consigliere artistico della marchesa, Paride da Ceresara.

Invece delle piccole figure del quadro, ne avrebbe voluto fare di grandi e, secondo il Salaino, discepolo di Leonardo, quelle figure piccole non erano condotte con la voluta diligenza. Così parve anche alla marchesa che nel ricevere il quadro restò delusa, non sembrandole « potesse stare a presso quelli del Mantinea, che sono sommamente netti ».

Nel 1505, morto Filippino Lippi, gli Operai dei Servi in Firenze gli affidarono il compimento della *Discesa dalla Croce*, ora nella Galleria dell'Accademia, quadro iniziato da Filippino.

Ormai esausto, l'anno stesso frescò un *San Sebastiano* in Panicale, ripetendo vecchie sue forme. E visse a spese del proprio passato, e ricorse di frequente ad aiuti, uno de' quali accudì per lui nel 1507 alla *Madonna coi Santi Girolamo e Francesco* di Santa Maria Nuova in Perugia, ora nella Galleria Nazionale di Londra. Nel 1508 lavorò a Roma nella volta della Stanza dell'Incendio di Borgo in Vaticano; nel 1510 compì la tavola della Cappella dei Vieri in San Francesco di Siena; nel 1512, l'altra votiva per Bartolomeo Maraglia, « quando fu prigione de' Franciose », ora nel Museo Civico di Bettona; nel 1518 la *Trasfigurazione* e la tavola di *San Sebastiano*, ora nella Pinacoteca di Perugia; nel 1521 dipinse in San Severo di questa città sei Santi sotto l'affresco di Raffaello; nell'anno stesso eseguì il quadro d'altare per Sant'Agostino di Perugia, gli affreschi di Spello in Santa Maria Maggiore e quello di Trevi dell'*Adorazione de' Magi*.

Non ancora spossato di forze, il vecchio pittore fresca l'anno seguente nel Chiostro di Sant'Agostino a Perugia.

Muore nel febbraio del 1523.

* * *

La prima opera probabilmente eseguita dal Perugino, sulle tracce fornitegli da Piero della Francesca, fu l'*Assunzione*, ora nel Museo civico di San Sepolcro (fig. 349), ancona che fin dal 1454 fu allogata a Piero medesimo, il quale come già dicemmo, stretto da impegni, prese otto anni di tempo per compierla. Nè forse gli otto anni bastarono, e solo tornato da Urbino dovette pensare a condurla a compimento, sapendosi che fu saldato del suo avere nel 1469. Tra la fine del 1465 e il 1469 il Perugino accudì, dunque, al lavoro disegnato dal maestro.

Nel quadro è rappresentata l'*Assunzione della Vergine*: la Madonna in alto entro una mandorla; due angioli protendenti la corona sul capo della divina; angioli musicanti di qua e di

Fig. 349 — San Sepolcro, Museo Civico.
Pietro Perugino su disegno di Pier della Francesca: *L'Assunzione della Vergine.*
(Fotografia Alinari).

là della mandorla celeste; quattro Santi nel piano, Francesco, Girolamo, Ludovico e Chiara, davanti a uno stilobate; gli Apostoli, piccole figure nel fondo, davanti al vuoto sarcofago della Vergine, e, con essi, San Giovannino e due sante adoranti. Il disegno geometrizzato della composizione; i quattro Santi nel piano diritti e appena mossi, davanti al consueto antico stilobate rivestito di porfido e di serpentino; la Madonna che, nell'elissoide arcaistico, ornato di Cherubini con gli sguardi che si irradiano nel volto di Lei, poggia un piede, sporgente dalla veste arcuata, sul capo di un angioletto, il quale con le aperte braccia fa da cariatide; la simmetria rigorosa dei due Angioli che dall'alto porgono la corona, e degli altri che avanzano musicando e orando nel cielo, tre per parte, inscritti come in una gran zona circolare sotto la conca della celeste abside: tutto fa pensare a Piero della Francesca inventore e disegnatore della pala d'altare. Per la prima volta egli riunì la leggenda bizantina e la rappresentazione occidentale dell'Assunta, e vi collegò perfino quella dell'Incoronazione. Che l'esecuzione, almeno in gran parte, sia da attribuire al giovane Perugino, può supporsi richiamando molte opere sue piene di reminiscenze di quel dipinto. Anche l'*Assunta* nell'Accademia di Firenze conserva la mandorla ornata di cherubini, gli angioli attorno musicanti e i quattro santi nel primo piano. Così rimangono composte similmente la *Vergine in gloria* della Pinacoteca di Bologna, l'*Assunta* nella Chiesa dell'Annunziata di Firenze, tutte opere sue, in cui mantenne i criterî d'ordine, di distribuzione, di simmetria del quadro tipico di Borgo San Sepolcro.

Il Perugino, tuttavia, non serberà più lo stilobate dietro ai Santi, e mostrerà questi nel piano erboso, togliendo così la separazione delle immagini della Chiesa da quelle della Divinità; nè vorrà più quegli alberi segnati ancora secondo una convenzione arcaistica e particolare de' miniatori; ma ricorderà quelle linee del paese, con la rupe laterale e la valle chiusa da colline azzurre nel lontano.

Egli lasciò trasparire la sua personalità traverso la composizione di Piero: e basti osservare il tipo di San Girolamo, che poi resterà costantemente nell'arte di Pier della Pieve; quello della Vergine e di Santa Chiara e degli angioli, per accorgersi che nel quadro è il pittore umbro nel suo esordio, nella dolcezza de' volti, nella espressione sentimentale.

Sotto quella castigatezza, sotto quello squadro vigoroso di linee, il Perugino non rivela ancora la sua educazione fiorentina, nè il miniatore, che qui stende a fatica le tinte tra i segni prescritti, mostra d'avere appreso in quella educazione la plasticità delle forme.[1]

Dalla scuola di Piero della Francesca che gli aveva insegnato il rigore geometrico della composizione, il Perugino, quindi, forse con Luca Signorelli, si recò a Firenze, dove si trovava già matricolato nella Compagnia de' pittori fiorentini l'anno 1472. Negli anni in cui primamente qui si trattenne guardò alle opere di Francesco Pesellino che prima di venir meno all'arte e alla patria aveva dato i fiori più belli dell'arte sua, e studiò i Pollaiuolo, che avevano già ottenuta gran fama per le « Fatiche d'Ercole » dipinte su tela nel Palazzo dei Medici. Con quell'opera erasi raggiunto il connubio delle forme pittoriche con le scultorie.

Lo studio dei Pollaiuolo è già manifesto nei due santi laterali alla porta d'entrata dell'Oratorio dei Pellegrini, in Assisi, frescati nel 1469: *San Giacomo* (fig. 350) e *Sant'Ansano* (fig. 351), a riscontro, hanno già l'ampiezza e la ricerca del rilievo, mancanti alla tavola di San Sepolcro. Ma dopo eseguite quelle grandiose figure, in contrasto con tutta la decorazione dell'Oratorio, il pittore assimilò ed espresse ben più dell'arte fiorentina.

---

[1] L'ancona è stata attribuita dal CAVALCASELLE e per ultimo da WALTER BOMBE (op. cit.) a Francesco di Castello detto il Tifernate. Ma tutte le composizioni di questo pittore lo mostrano seguace tardo del Perugino ed anche sotto l'influsso delle opere dell'Urbinate a Città di Castello. Nessun paragone è possibile tra le pitture del Tifernate e questa *Assunzione* del Museo civico di San Sepolcro. Del resto si possono seguire le vicende della tavola sino ai nostri giorni e non può esservi dubbio ch'essa sia la medesima allogata a Piero della Francesca.

Tiene connessione coi due Santi ad affresco dell'Oratorio dei Pellegrini un quadro attribuito a Fiorenzo di Lorenzo, già presso il Volpi a Firenze, e proveniente da Assisi, con *Sant'Eustachio*

Fig. 350 — Assisi, Oratorio dei Pellegrini. Pietro Perugino: *San Giacomo.*

in ginocchio adorante il Crocefisso, che gli appare tra le corna ramose di un cervo (fig. 352). I contorni sono ancora duri, taglienti; ma negli occhi del Santo rivolti al cielo già si determina l'espressione divota dolcemente commossa del Perugino

Fig. 351 — Assisi, Oratorio dei Pellegrini.
Perugino: *Sant'Ansano.*

e nelle pieghe del manto si notano quegli speciali addentramenti, a mo' di occhielli, che si faranno frequenti nel maestro.

La tecnica verde dell'impasto delle carni, derivatagli dall'esercizio dell'arte del minio, e la prodigalità delle auree lumeggiature si notano nel quadro primitivo del *Crocefisso coi Santi Girolamo e Cristoforo*, nella Galleria Borghese di Roma (fig. 353). Traspare così l'educazione prima del Perugino dall'arte della miniatura, come nella secchezza del Cristo, nella poderosità di San Cristoforo — simile questo nel volto al *San Giacomo* dell'oratorio di Assisi —, nelle vesti di grosso e imbottito panno di San Girolamo, si può intravedere lo studio dai Pollaiuolo. Il *Crocefisso coi Santi Girolamo e Cristoforo* è un'opera che sembra uscita di fresco dallo studio del pittore per il perfetto stato di conservazione della tempera. Singolarissima per estrema finezza, essa mostra i piani, di mano in mano che s'avanzano dal fondo, rivestirsi del loro colore, e i cespugli, a mo' di tonde chiome nel lontano, stendere vicino i rami e ingrossare le frondi; e l'acqua del torrente che serpeggia nel paese, biancastra verso l'orizzonte, farsi poi verdognola, poi rispecchiare sempre più chiaramente le ombre degli alberi e le rive, finchè nel primo piano si frange contro le scogliere in bianca spuma, e lascia trasparire nel proprio seno pesci, anguille e anitrelle. Il manto viola di San Girolamo, quello del Divin Fanciullo, la tunica di San Cristoforo hanno aurei chiari, così da sembrare tessuti di seta e di oro; e l'alluciolamento si estende dalle vesti agli alberi e al paese. È a sinistra, la strana roccia a grondaia propria degli scolari di Piero, con alcuni sottili alberelli sulla vetta erbosa e come sorretta da alcuni sassi che si appuntano dal piano.

Per la colorazione verdognola delle carni si avvicina al quadro della Galleria Borghese il *ritratto di giovinetto* nella Galleria di Dresda, assegnato fin qui al Pinturicchio (fig. 354).

Il nobile giovinetto ancora ha i contorni rotondeggianti del profilo, alquanto rigonfi, derivati dall'arte dei Pollaiuolo. Rosee sono le luci, come poi sempre nel Perugino; verdi le

Fig. 352 — Firenze, Collezione Volpi. Perugino: *Sant'Eustachio.*

Fig. 353 — Roma, Galleria Borghese. Perugino: *Crocefisso e i Santi Girolamo e Cristoforo.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 354 — Dresda, Pinacoteca. Perugino: Ritratto di giovinetto.
(Fotografia Alinari).

parti in ombra delle carni, come nel quadro Borghese; duri i contorni delle palpebre, delle nari, delle labbra; i castani capelli filati, ondeggianti decorativamente, del Perugino; il chiaroscuro a tratteggini che forman reticolato, come poi in altre opere di lui. Il paese è il consueto del Perugino: rocce appuntate verso l'alto, reggenti altre rocce turchinette, come già nel quadretto descritto. Dal piede delle rocce, colorate di verde al sommo, spuntano esili alberelli con scarse, sottili e luminose fronde. Anche qui l'acqua riflette le cose intorno: in un laghetto coronato di piante nella riva si rispecchiano le rocce; dietro alla riva sorge una borgata, si innalzano torri, case violette, con tetti azzurrini trasparenti, e più dietro sono piani verdi e azzurri, limitati da alcuni colli cilestrini erti sul cielo, luminoso come in un mattino senza nubi.

Più ampiamente ci mostrano i varî elementi della sua educazione due quadretti con le *Storie di San Bernardino* nella Pinacoteca di Perugia (figg. 355-357).

La serie degli otto quadretti che portano la data del MCCCCLXXIII non è di una mano sola, ma fu eseguita sotto la direzione di uno stesso maestro, probabilmente il Perugino, come si può arguire dall'ordinamento uguale che fu dato alle otto scene, così per le proporzioni delle figure, come per i fondi architettonici e per le incorniciature ingioiellate.[1] Gli autori

[1] Nel precedente volume della *Storia dell'Arte It.* (VII, p. I) e nell'articolo *L'Arte giovanile del Perugino* (cfr. *L'Arte*, 1911) eravamo sulla via della determinazione delle differenti mani che eseguirono gli otto quadretti; ma solo ora, che si è dovuto guardare sinteticamente a tutta l'opera del Perugino e de' coetanei e seguaci a Perugia, siamo giunti ad una chiara distinzione di esse. Avevamo fatto il nome di Neroccio di Lando per il confronto persuasivo del tratto del quadretto ove si rappresenta il *Richiamo a vita di un bimbo nato morto* con altro tratto di predella di Neroccio di Lando esistente nella Galleria degli Uffizî; ma poi l'esame delle altre figure affusolate, le quali si vedono nel citato quadretto di Perugia, ci ha persuaso che ci trovavamo davanti a un seguace perugino di Neroccio di Lando, e cioè a Bartolomeo Caporali miniatore. E tanto in questo quadretto quanto nell'altro del miracolo del *Risanamento di Cosimo Lorenzi colpito dal toro sotto la porta di Prato*, si possono notare gli stessi caratteri di un umbro educato dai senesi e non indipendente dalla scuola locale. Nel secondo quadretto, qui citato, la terz'ultima figura a sinistra richiama di fatti l'Alunno e le scanalate pieghe degli abiti ricordano particolarmente il Bonfigli. Tutto però è condotto con la grande sottigliezza del miniatore, il quale, lavorando a fianco di Pietro Perugino, s'ingegna di tenergli dietro. L'architettura che a noi sembrò di Francesco di Giorgio Martini, compagno di

Fig. 355 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Perugino: *San Bernardino guarisce il cieco sordo-muto.*
(Fotografia Alinari).

di sei tavolette si mostrano alla dipendenza del Perugino che eseguì le due rimanenti. Due delle prime, eseguite come dimostreremo dal Pinturicchio (figg. 358 e 359), fanno attestazione che questo giovane pittore era direttamente agli ordini di Pier della Pieve, e ne seguiva la maniera; altre due (figg. 360 e 361) ci lasciano riconoscere uno scolaro dell'Alunno che cerca di accostarsi alle eleganze perugines che, cioè Fiorenzo di Lorenzo, come diremo a suo luogo, e infine le ultime due (figg. 362 e 363) richiamano il fare di un sottilissimo miniatore dipendente dalla scuola senese, ma vinto pure in qualche modo dalla modernità portata dal Perugino, cioè Bartolomeo Caporali.

Vedremo ora come si distinguano i due del Perugino dai due del discepolo Pinturicchio, esecutore de' suoi disegni. Nel quadro (fig. 355 cit.) dove si vede l'Apparizione di San Bernardino ad un divoto ginocchioni orante, circondato da genti-

---

roccio di Lando, dev'essere stata invece suggerita da Pietro Perugino. Avevamo notato che nelle architetture sono riprodotti disegni, studî, non costruzioni in essere. E Pietro Perugino a quegli studi ricorse anche poi, ad esempio nell'*Annunciazione* di casa Ranieri a Perugia; e poichè appunto nel quadretto citato del *Richiamo a vita di un bimbo nato morto* si trova l'architettura che il Perugino usò in quell'*Annunciazione*, può ammettersi che agli esempi dati da Pier della Pieve si conformassero i fondi architettonici di tutti i quadretti.

I due quadretti peggiori della serie che avevamo attribuito genericamente a uno scolaro di Nicolò Alunno, appartengono a Fiorenzo di Lorenzo, che, come dimostreremo discorrendo del *San Sebastiano* della Galleria Spada, mostra chiare attinenze con l'Alunno.

Gli altri quattro quadri che davamo a Pietro Perugino sono tutti sotto la sua ispirazione, ma due di essi, i più ordinati e belli, appartengono alla sua mano propria, due a quella dello scolaro Pinturicchio.

Quindi gli otto quadri che forman la serie sono tutti di pittori perugini. E ciò è conforme al decreto del 1472 emanato dai Priori e dai Camerlenghi delle Arti di Perugia, a proposito della dipintura di un'ancona per la chiesa di Santa Maria Nuova: sancirono essi il principio che la esecuzione di quella tavola fosse affidata a uno o più maestri della città non forestieri («eseguita *per pictorem perusinum et non per alium*»). Il decreto (cfr. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, Heitz, Strassburg) di pochi mesi anteriore al compimento dei quadretti con le *Istorie di San Bernardino*, ebbe con tutta probabilità vigore anche per essi.

Non crediamo qui di dovere trattenerci sulla fantastica deduzione di Umberto Gnoli, accolta da Corrado Ricci (*Pinturicchio*, Perugia, 1912), e cioè che gli otto quadretti che portan la data del 1473 fossero allogati a pittori di Perugia da Borso d'Este, quando passò per quella città nel 1471 per recarsi a Roma. L'aquila nera bicipite sopra uno scudo non è certamente l'aquila estense, bianca su campo azzurro. Inutile poi di dire coi precitati scrittori che i costumi richiamino gli affreschi di Schifanoia; tanto più che, se un richiamo è possibile, conviene ricordare costumi fiorentini e non ferraresi, ed anche i costumi usati da Pier della Francesca ad Arezzo e tra gli altri quelli alla grecanica, dei quali si hanno esempi nel quadretto del *Miracolo del toro*. Se vi è qualche corrispondenza negli abiti, essa deriva dalla loro contemporaneità: gli affreschi di Schifanoia infatti sono del 1470, i quadretti del 1473.

luomini, si nota la simmetria rigorosa insegnata da Piero della Francesca; grandi personaggi, avvolti nei manti, che ritraggono

Fig. 356 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Perugino: *San Bernardino risana la figlia di Giovanni Antonio da Rieti.*
(Fotografia Alinari).

della maniera pollaiolesca; due giovani paggi, eleganti, con la destra mano rovescia nell'anca, alla maniera del Pesellino; in

tutto la finezza del miniatore che ha trovato nello studio la saldezza de' corpi, la loro architettura. Qui si manifesta già tutta la preziosità della maniera del Perugino, l'arcadica dolcezza delle sue testine, la ricercata eleganza dei gesti. Le giovanili figure sembrano preparate a danza, attillate a festa, con tutte le raffinatezze della moda del Quattrocento; graziosamente acconciate nella chioma copiosa, fiorite di gentilezza, con le

Fig. 357 — Perugia, Pinacoteca Civica. Perugino: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

testine leggermente chine sugli omeri, con mite e soave espressione. Vi sono figure nell'ombra, sfiorate da riflessi di luce, che segnano già l'alta maestria del pittore.

Quei riflessi cadono sopra petali di rosa nel chiarire il viso della figlia di Giovanni Antonio che, seduta a terra, nel mezzo di un altro quadretto (figg. 356 e 357 cit.), giunge le mani per ringraziare San Bernardino che la risana. Anche in questa tavoletta la simmetria nelle figure genuflesse dei tre frati a destra e nei tre parenti della giovane a riscontro, come

Fig. 358 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Bernardino Pinturicchio: *San Bernardino guarisce un paralitico di Siena.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 359 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Pinturicchio: *La liberazione di un prigioniero per miracolo di San Bernardino.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 360 — Perugia, Pinacoteca.

Fiorenzo di Lorenzo: *L'assalto al capitano Giov. Antonio Tornano.*

(Fotografia Alinari).

nei due spettatori del piano anteriore, è derivazione dagli esempî di Piero. Lo spettatore visto quasi di tergo, a sinistra, richiama pure i modelli aretini. Nella carezza del pennello come di piuma, è la freschezza, quasi un alito di grazia, del giovane Pier della Pieve. In generale questi fugge nel quadretto il chioroscurare le teste con forti trapassi; cosicchè le carni acquistano trasparenza e luminosità. Il paese dietro l'arco trionfale, tutto candido e festoso per lo scintillar dell'oro sull'azzurro, è la parte mediana di quelli comunemente usati dal Perugino, e anch'esso, quindi, tutto a linee dolci, sinuose, chiuse come da veli azzurri nel lontano. È questo il quadro con la data del 1473, segnata sopra l'arco di trionfo, che sembra innalzarsi là, sul grande preludio di quell'arte.

Le scene sacre si erano animate della vita, tratta da eletta e superba gente in Piero della Francesca, dalle eleganze del popolo fiorentino e dalla magnificenza medicea nel Pesellino. Nella divota Umbria, dove già le scene sacre prendevano il tono elegiaco che parea mormorato dalle compagnie de' Battuti, adornatesi per il Perugino della pompa delle feste pubbliche, si illuminarono del sole del Rinascimento. L'umbro pittore idealizzò la religiosità di sua gente; invece di specchiarla abbattuta da miseria e da paura, come nell'Alunno e ne' suoi, la rivestì di giovinezza; e piuttosto che delle campagnuole suntuosità del Bonfigli, allietò i quadri della signorile festosa eleganza toscana, con purezza di colori. Invece delle scene di martirio e di morte che insanguinavano le immagini degli altari, evocate dalla superstizione e dal fanatismo, volute dai Conventi e dalle Fraternite, s'innalza l'idea di pace e di amore della religione di Cristo. Tanto rivolgimento di forme e di idee era dovuto al giovane eroe, figlio dell'Umbria.

Gli altri due quadretti, la *guarigione di un paralitico* (fig. 358 cit.) e la *liberazione di un prigioniero* (fig. 359 cit.), rivelano, pei medesimi canoni di composizione, i suggerimenti del Perugino. Nella *guarigione di un paralitico* vediamo i paggi eleganti e il mitrato personaggio, avvolto nell'ampio robone,

Fig. 361 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Fiorenzo di Lorenzo: *La guarigione di un ferito per miracolo di San Bernardino.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 362 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Bartolomeo Caporali: *Il Richiamo a vita del fanciullo nato morto.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 363 — Perugia, Pinacoteca.
Bartolomeo Caporali: *San Bernardino guarisce un giovane ferito da un toro davanti a una porta di Prato* — (Fotografia Alinari).

simili alle figure già descritte nei due quadretti del Perugino. E nel paese sono le valli dominate dai grandi alberi derivati da Piero, corse da ruscelli, sparse di cespugli, chiuse da colline, limitate lateralmente dalle rupi vedute ne' seguaci di Piero: tutto come nel Perugino. Ma le figure delle due donne si assottigliano; le teste si impiccioliscono, le capigliature s'ingreviscono in masse arcuate, gli scuri si addensano, le mani aprono sforzatamente le dita; e l'ordinato panneggio fa grandi insenature, si arrotola ne' contorni, cade giù pesante dai corpi. I gesti de' personaggi hanno perduto la naturale eleganza dei nobili compagni perugineschi; e i lunghi paggi, i lunghi soldati, prendono un aspetto infantile; il personaggio mitrato, visto in profilo sfuggente, ha perduto nobiltà; uno degli armigeri venendo innanzi in corsa sgangherata e gridando a squarciagola, con la violenza ignota al Perugino, rompe l'effetto armonico della scena. E il prigioniero che riceve la visione di San Bernardino davanti alla porta del carcere, sembra messo lì per trastullo. Ne' due quadri, le figure poco si differenziano nello spazio, per la uguale determinatezza dei volti e del loro chiaroscuro. Rivedremo più tardi simili figure nell'arte del Pinturicchio, assistente il Perugino ne' solenni affreschi della Sistina: e ci sarà sempre più palese la difficoltà, che qui si manifesta, di farle gestire, di scorciar corpi, e di graduare distanze.[1]

---

[1] Il soggetto dei quadretti non è stato generalmente spiegato; noi dobbiamo ad ALBERTO SERAFINI la spiegazione seguente ricavata dai racconti del SURIO (LAURENTIUS SURIUS, *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysi Lippomani... partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus*, Coloniæ Agrippinae, 1579, tomo III), del WADDINGO (*Annales Minorum*, Romae, 1739, tomo XI), dell'AMADIO MARIA DA VENEZIA (*Vita di San Bernardino da Siena*, Roma, 1745) e dai BOLLANDISTI (20 maggio). Il primo quadretto di Bartolomeo Caporali, rappresentante il *Richiamo a vita del bambino nato morto*, figlio di Giovanni e Margherita di Basilea, figura anche le varie fasi della vita di questo. Fanciullo, giuoca sulla piazza; giovane, fiorisce d'ogni eleganza; maturo d'anni, prende gravità d'aspetto e di costume. A sinistra, presso il letto della puerpera, le levatrici sono sorprese della vita che anima il morticino; e il padre di lui, sopravvenuto dopo aver fatte le pratiche d'uso per i funebri, apre le braccia per maraviglia. Verso destra si svolgono le fasi della vita di quel fanciullo, secondo le parole del cronista, contemporaneo alla esecuzione dei quadretti.

Il secondo quadretto di Bartolomeo Caporali rappresenta il miracolo di *San Bernardino che risana Cosimo Lorenzi davanti a una porta di Prato, dopo che egli era stato colpito dalla furia di un toro*. Seguendo letteralmente il racconto del Surio, il Caporali

Ai due quadretti della mano del Perugino nella pinacoteca di Perugia si può associare la predella del Louvre, attribuita già al Pesellino, poi a Fiorenzo di Lorenzo (figg. 364-366).

Nel mezzo, il *Cristo sul sarcofago* (fig. 364), secondo la leggenda della messa di San Gregorio, con attorno i simboli della Passione, china il volto: egli ha occhi grossi, come si vedono nella testa di uno degli assistenti al *Miracolo del cieco sordomuto.* (fig. 355 cit.); le mani cadenti dal polso con le dita aperte, come nel paggio dello stesso quadretto. Gli altri due scomparti contengono due miracoli di San Girolamo: la *Liberazione di due appiccati* (fig. 365), e la *Resurrezione del Vescovo Andrea* (fig. 366). Nel primo si riconoscono chiaramente, nei due appiccati, le forme tipiche dei Pollaiuolo; nel secondo lo spettatore quasi di tergo ricorda l'atteggiamento di un personaggio, il quale, nel quadretto indicato, indossa una tunica, lumeggiata d'oro con uguale tecnica pollaiuolesca con la quale è tessuta la stoffa della coltre del letto del vescovo. L'assistente veduto a tergo nella *Risurrezione del Vescovo* fa un atto di sorpresa stendendo la destra come dislocata dal polso, con le dita a raggi secondo

---

rappresentò verso destra Cosimo Lorenzi steso a terra sotto le zampe del toro, e verso sinistra, San Bernardino che lo risana col segno della Croce.

In un terzo quadretto Fiorenzo di Lorenzo figurò due scene diverse; all'aperto: l'*Assalto al capitano Giovanni Antonio Tornano*, che fu guarito poi da San Bernardino (cfr. Waddingo), e dentro una stanza di una casa: l'*Apparizione del Santo a una fanciulla di Spoleto, piagata nel petto*, che dal Taumaturgo fu poi liberata dal male (cfr. il *Processo di canonizzazione*).

L'altro quadretto di Fiorenzo di Lorenzo non trova spiegazioni nelle narrazioni citate. Tuttavia espone evidentemente il miracolo del *Santo che guarisce un ferito, grazie alla intercessione di un frate divoto di San Bernardino.*

Uno dei quadretti del Perugino rappresenta la *Guarigione della figlia di Giovanni Antonio da Rieti.* La donzelletta è collocata dai genitori, inginocchiati dietro a lei, davanti a San Bernardino che, genuflesso, insieme con due frati suoi compagni compie il miracolo. (Cfr. Surio).

Il Perugino nel successivo quadretto raffigurò la *Preghiera di un tale cieco e sordomuto che in Aquila riprende i sensi per prodigio del Taumaturgo* (cfr. Surio, Waddingo, ecc.).

Una delle tavolette del Pinturicchio racconta come *San Bernardino ridona moto alle membra del paralitico senese*, portato per parecchi giorni incontro al Santo sopra una lettiga, mentre questi usciva da una chiesa ove soleva recarsi a predicare.

L'ottavo quadretto della mano del Pinturicchio non ha una chiara esplicazione dai testi. Pare che si tratti della *liberazione di un prigioniero.* Un giovane catturato nel mezzo della scena si rivede a destra uscire dalla porta della prigione, apertasi per prodigio di San Bernardino.

la maniera de' Pollaiuolo. Anche altri particolari concordano. Si confrontino, ad esempio, le mani giunte di uno de' frati in adorazione nel *Risanamento della figlia di Giovanni Antonio*

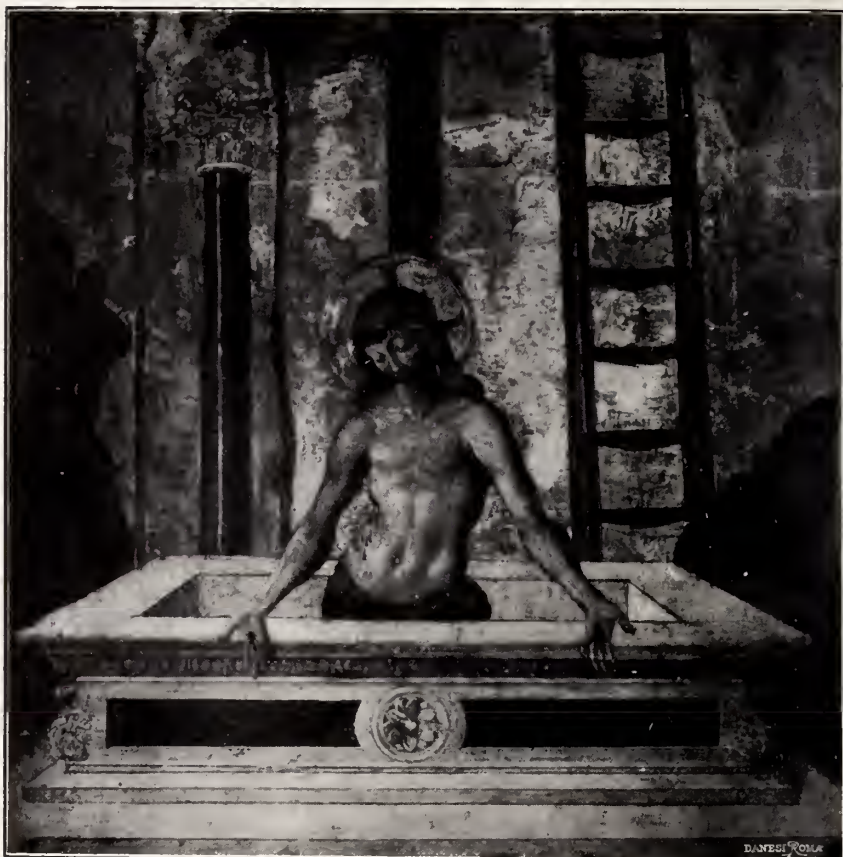



Fig. 364 — Parigi, Museo del Louvre.
Pietro Perugino: Particolare della predella, *Cristo nel sarcofago*.
(Fotografia Braun).

(fig. 356 cit.) con quelle del santo vescovo seduto in letto, e si vedranno tutte col mignolo curvo, l'indice ripiegato e il pollice ad arco.[1]

---

[1] Cfr. A. Venturi, *Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria del Louvre*, in *L'Arte*, 1901. Quando fu scritto l'articolo era ancora universalmente accettata la leggenda di Fiorenzo di Lorenzo. A lui, e non al Pesellino, cui erano attribuiti i tre frammenti di

Dopo i quadri indicati, il Perugino dipinse l'*Adorazione de' Magi*, nella Galleria di Perugia (fig. 367). I personaggi in

Fig. 365 — Parigi, Museo del Louvre.
Perugino: Particolare della predella. *Due appiccati salvati per miracolo di S. Girolamo.*
(Fotografia Braun).

cerchio davanti alla capanna; sul limitare di essa siede Maria col Fanciullo benedicente il più vecchio dei re, genuflesso.

---

predella, li ascrivemmo per l'evidente riscontro coi quadretti di San Bernardino. Per quegli stessi riscontri, oggi, cancellata la leggenda, è giocoforza assegnarli al Perugino.

Sulla determinazione del soggetto di due parti della predella ha scritto Louise Pillon in *La Gazette des Beaux Arts*, aprile, 1908 (*La legende de St Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVe siècle au Musée du Louvre*). L'autrice, richiamando l'opera del bolognese Giovanni d'Andrea (*Hieronymianus*, Basilea, 1516), dà questa spiegazione: L'uno de' quadretti, qui indicato per la *Liberazione di due appiccati*, illustra

Dietro Maria appare San Giuseppe; nell'angolo a sinistra, la testa giovanile del Perugino. In questo dipinto si mantengono alcuni elementi de' quadri anteriori, specie nel paese col grande

Fig. 366 — Parigi, Museo del Louvre.
Perugino: Particolare della predella. *Risurrezione di un vescovo per miracolo di San Girolamo* — (Fotografia Braun).

albero e la rupe laterale a grondaia, ricordi di Piero; nella evidenza del rilievo, nel metallico fulgore degli ornamenti,

il racconto di due pellegrini romani che recandosi al sepolcro di San Girolamo furono accusati di omicidio a Costantinopoli e condannati alla forca, ove per miracolo del Santo stettero otto giorni senza morire, provando così la loro innocenza; il secondo riguarda la risurrezione del vescovo cardinale Andrea, richiamato a vita dal Santo affinchè riparasse alle sue mancanze.

ricordi dei Pollaiuolo; nella eleganza delle teste giovanili, ricordo del Pesellino. Qui però gli elementi son fusi e la per-

Fig. 367 — Perugia, Galleria Civica. Perugino: *Adorazione dei Magi.* (Fotografia Anderson).

sonalità del maestro si determina con maggiore forza, quasi a gara con quella vigoreggiante nel compagno di studî Luca

Signorelli. Le pieghe del manto della Vergine cadono a liste, come nelle tuniche de' frati nel quadretto del *Miracolo della giovane figlia di Giovanni Antonio risanata* (fig. 356 cit.); la mano sinistra del giovine re è piegata in giù fortemente dal polso, come quella del paggio, a sinistra, nel *Miracolo del cieco sordo-muto* (fig. 355 cit.), e porta anch'esso elegantemente il manto raccolto su d'una spalla e una mano puntata sull'anca, come un personaggio pure in questo quadretto. Potrebbersi aggiungere altri particolari a riscontro, ma nell'*Adorazione dei Magi* Pietro Perugino ha più numerosi rapporti con le opere successive. Vediamo il suo spirito nella eleganza dei giovani, in quell'aspetto rifiorito di cui si piace abbellire la vecchiaia, e in quell'aria de' volti sorrisi di dolcezza e di bontà.

Una grande tranquillità di spirito, leggermente velata da tristezza è pure nel *San Giuliano* (fig. 368) della Collezione C. Brinsley Marlay, attribuito a Don Pietro Dei, opera del Perugino prossima alla descritta. Il Santo in piedi porta la destra sul petto e appoggia la sinistra sull'elsa della spada puntata a terra: guarda verso l'alto, ripiega lievemente il capo con la chioma ricciuta e curva elegantemente il corpo come preso da stanchezza; sulla spalla sinistra è gettato il lembo del manto, come nel giovane personaggio a sinistra dell'*Adorazione de' Magi*. Ancora il Santo cavaliere ha la signorile eleganza che il Perugino aveva raccolta a Firenze; essa sta ormai per trasformarsi in religiosa gravità.

E trasformato ci appare il maestro nella *Pietà tra San Girolamo e Santa Maria Maddalena* (fig. 369), affresco trasportato su tela, ora nella Galleria civica di Perugia, dove è attribuito a Fiorenzo di Lorenzo. La Vergine siede nel mezzo e tiene il corpo del divin figlio steso sulle ginocchia in modo simile a quello tenuto dal Perugino nel rappresentare la *Pietà* della Galleria dell'Accademia, a Firenze. Come in questa, eseguita circa dieci anni più tardi, la sinistra del Redentore si ripiega sul fianco e la sinistra della Vergine poggia su una coscia di lui, per trattenerlo sulle proprie ginocchia. Il Perugino, così,

Fig. 368 — Londra, Collezione Brinsley Marlay. Perugino: *San Giuliano.*

ricordò più tardi l'atteggiamento medesimo dell'affresco primitivo, il quale tuttavia ha in sè una forza che via via andò scemando. La Vergine ha gli occhi che sembrano slargati dal pianto. Tutta la testa è avvolta in un'ombra luttuosa. Il capo di Cristo ha il suggello della morte e del dolore; il suo braccio destro cade penzoloni, come nel Cristo trasportato al sepolcro del divino Raffaello. Il torso, potentemente modellato, si gonfia in un ultimo anelito affannoso e il ventre s'affonda. San Girolamo ginocchioni intreccia e serra le dita nel modo usato poi da Pier della Pieve nel figurare i Santi intorno alla Croce e la sua testa ossuta e forte con un guizzo di luce sulle tempie ci mostra a quale potenza di modellato giungesse con lo studio intimo della forma, in quell'ora, il Perugino. Anche Maddalena che stende desolata le braccia, come farà San Girolamo nella *Crocifissione* dell'Accademia di Firenze, ha un aspetto più sincero e più grande di quello che andrà poi assumendo, quando il Perugino tutto sacrificherà alla grazia. Il paese serba a destra la rupe a grondaia in una forma più del solito monumentale; a sinistra le rocce che s'appuntano verso l'alto nereggiano sul cielo, dove tenebre e luci contrastano tra le nubi.

Purtroppo i guasti subìti dall'affresco non hanno permesso agli osservatori di accorgersi della grandezza di quest'opera, dov'è tutto il rigoglio dell'arte portata da Pier della Pieve a Perugia.

Poco tempo dopo avere eseguito questo affresco, l'anno 1478, a trentadue anni, il pittore fu a Cerqueto presso Perugia, dove dipinse il *San Sebastiano* (fig. 370), la prima opera finora di lui conosciuta. In essa vedesi ancora lo studio delle opere pollaiuolesche nella forza del chiaroscuro, nel serpeggiare del drappo sui fianchi, nell'arrotondarsi de' contorni. Il San Sebastiano, fiorente di giovinezza, ha l'ampia chioma ricciuta, le ignude forme del corpo, nobili e salde, legate a una colonna, cinte d'un drappo che un manigoldo ha stretto disordinatamente, in furia, sulle fresche carni. Gli occhi del Santo si fissano in alto con intensità dolorosa: il giovane atleta di Dio sospira il guiderdone eterno.

Il *San Sebastiano* è il frammento di mezzo d'un grande affresco: ancora ai lati si notano le tracce di un San Rocco e di un San Pietro. Anche così mutila e guasta da restauri, la quasi ignuda figura mostra lo studio attento e sicuro dell'anatomia del corpo, specie nel bel torso giovanile; e quello dello scorcio dal sotto in su. L'intensità delle tinte, legger-

Fig. 369 — Perugia, Pinacoteca Civica. Perugino: *La Pietà*.
(Fotografia Alinari).

mente brunite e calde, quali abbiamo vedute nella *Adorazione de' Magi*, anche qui si trova, come nella bella *testa di giovinetto*, già attribuita a Lorenzo di Credi, nella Galleria degli Uffizî (fig. 371). In essa il disegno de' lineamenti, dei lucidi e grandi occhi, del breve naso, delle tumide labbra è ancora simile a quello del giovinetto nella Galleria di Dresda. Ma i contorni del volto scorrono più delicati, i lineamenti si sono addolciti, hanno perduto la forza per acquistare la gentile melanconia propria a quel grazioso adolescente. La capiglia-

tura che nel quadretto di Dresda cadeva filata, facendo da fondo al contorno del volto a sinistra, traversando a destra la fronte per ondeggiare dalla estremità delle sopracciglia sulla guancia e piovere sugli omeri, rimane quasi la stessa nel ritratto degli Uffizî. Ma i capelli disegnano meglio l'arco della pura fronte e un po' più si scostano sulle gote e meglio scherzano sulle spalle. La preparazione verde non è più, ogni durezza è venuta meno, ogni angolosità è scomparsa: la dolcezza del Perugino per tutto sorride.

Nell'accresciuta intensità coloristica del Perugino ebbe influsso Luca Signorelli, del quale, come dicemmo, fu compagno a Loreto negli affreschi della *Sagrestia della Cura*, tra il 1479 e il 1481. La compagnia dovette incitarlo a forme più libere ed ampie. Quelle figure, per mettersi all'unisono con le altre del Signorelli, avevano trovato la monumentalità, alla quale il Perugino non accennava nelle opere studiate fin qui, ma dimostrò poi nello scorcio del 1481, iniziando la sua opera nella Cappella Sistina. L'affresco della *Consegna delle Chiavi* (figg. 372-379), la prima grande composizione dove il genio del Perugino si elevò solenne, presenta sul davanti Cristo che, corteggiato da Apostoli e da gentiluomini, avanza e protende le chiavi a Pietro, dietro il quale segue altro corteo di Apostoli e di gentiluomini. Le due schiere osservano la sacra cerimonia e la commentano con gravità. L'investitura avviene all'entrata di una gran piazza assolata, col pavimento a quadrelloni.

Nel fondo ricordò gli esemplari di Piero della Francesca, uno de' quali, il quadro con architetture nel Palazzo Ducale ad Urbino, potè forse suggerirgli la disposizione della scena: nel mezzo, un tempietto a pianta poligonale con protiri in quattro facce; dalle parti due archi trionfali, studiati su quello romano di Costantino, ornati di festoni nell'attico, come già ne' quadretti di San Bernardino a Perugia. Fra i tre edificî si stendono ondulate le consuete colline e sul cielo luminoso s'alzano i sottili alberelli. Tra la linea di quegli edifici e la distesa delle figure di Cristo con gli Apostoli nel primo piano,

Fig. 370 — Cerqueto, Chiesa. Perugino: *San Sebastiano.*

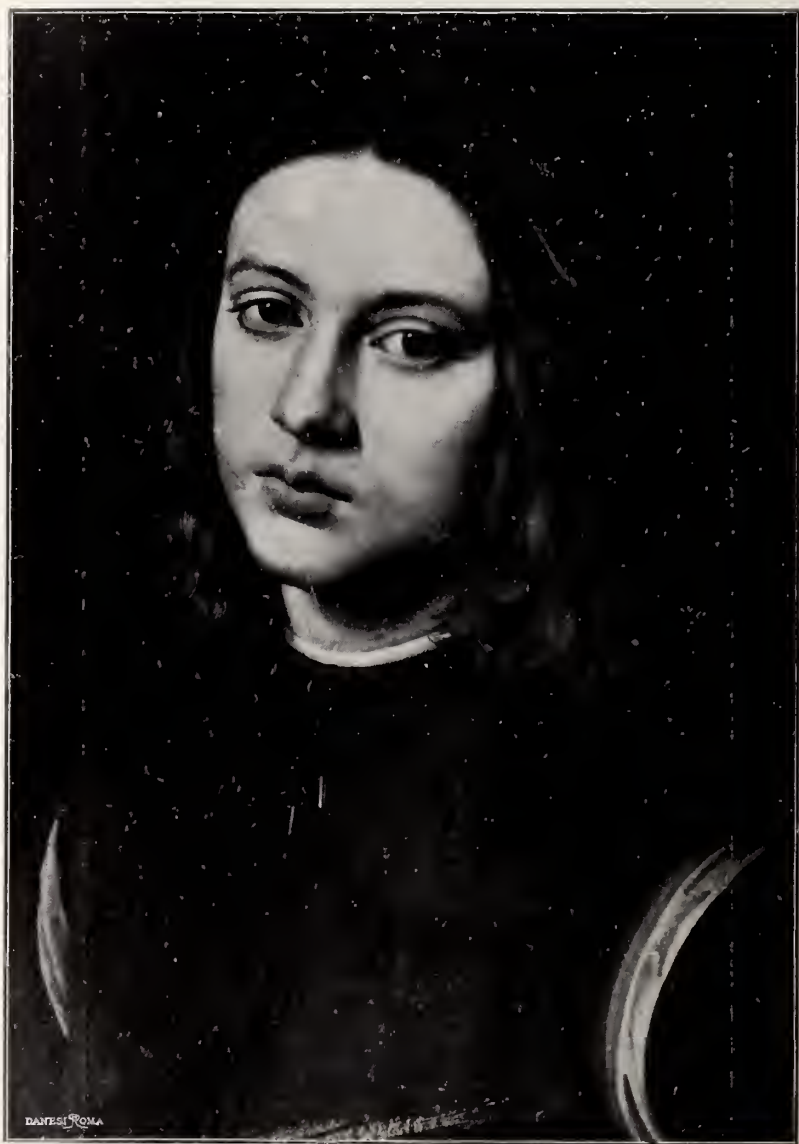



Fig. 371 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Perugino: Ritratto di giovinetto.
(Fotografia Anderson).

Fig. 372 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: *La Consegna delle chiavi.*
(Fotografia Anderson).

sono piccole figurette che nella loro macchia oscura si disegnano come quelle de' quadri di San Bernardino: rappresentano la cattura di Gesù, la quale avviene a sinistra, e il disor-

Fig. 373 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

dine, la paura, e l'inseguimento de' seguaci di Cristo, a destra.

Per la distribuzione e per la geometrizzazione della scena, il Perugino ricordò il maestro Piero della Francesca; per la forma sculturale, per il contrasto di luci e di ombre richiamò i

Pollaiuolo e il compagno Luca. La pennellata larga e rapida dell'affresco lo distolse dalle ricerche minute de' particolari. Più scevre da fregi e di ornamenti, le figure s'innalzano, su quella piazza romana, ideali, grandissime. L'amore del Perugino per gli aspetti giovanili si determina nella testa dell'Apostolo Giovanni (fig. 373), femminea, dolcissima, con la chioma dalle

Fig. 374 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

anella volgentisi a brevi spire. Una testa similmente soave è quella di un altro Apostolo (fig. 374) che ha più ordinata la chioma ondeggiante. Queste due teste si affinano nella loro fattezza; i contorni staccano dolcemente sulle chiome, le luci bianche si fondono con le molte penombre; la modellatura si fa morbida. Così ci appaiono tutti i giovanili Apostoli (es. fig. 375). Le altre figure ideali sono piene di maestà: solenne

il Nazzareno; forte San Pietro, pescatore delle genti; miti, umanissimi gli altri apostoli (es. fig. 376): anche Giuda Iscariota è grande, ma torvo. Presso di loro alcuni gentiluomini assistono alla scena (figg. 377, 378 e 379), fra essi il Perugino (fig. 379). Ha folta la chioma, dalla quale distaccansi capelli svolazzanti, aggirantisi, come se per entro vi spiri un fremito.

Fig. 375 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

Mossi dalla brezza piegansi i capelli arricciati; o, ritmicamente, si volgono in su e in giù, o cadono sulla fronte. Forte la modellatura della grassa faccia, con gli occhi chiari, il naso breve e il tondo bipartito mento sulla pappagorgia. La luce batte da sinistra e dà intensità visiva agli occhi cristallini. Il realismo di tutte le teste degli altri gentiluomini è nobilitato dalla carezza del pennello, dal pensiero religioso che li ispira, e dall'importanza dell'assistere alla cerimonia divina.

Fig. 376 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Il Perugino distribuì in una gran fascia aperta nel mezzo gli Apostoli e gli Assistenti alla cerimonia, spesso accoppiati,

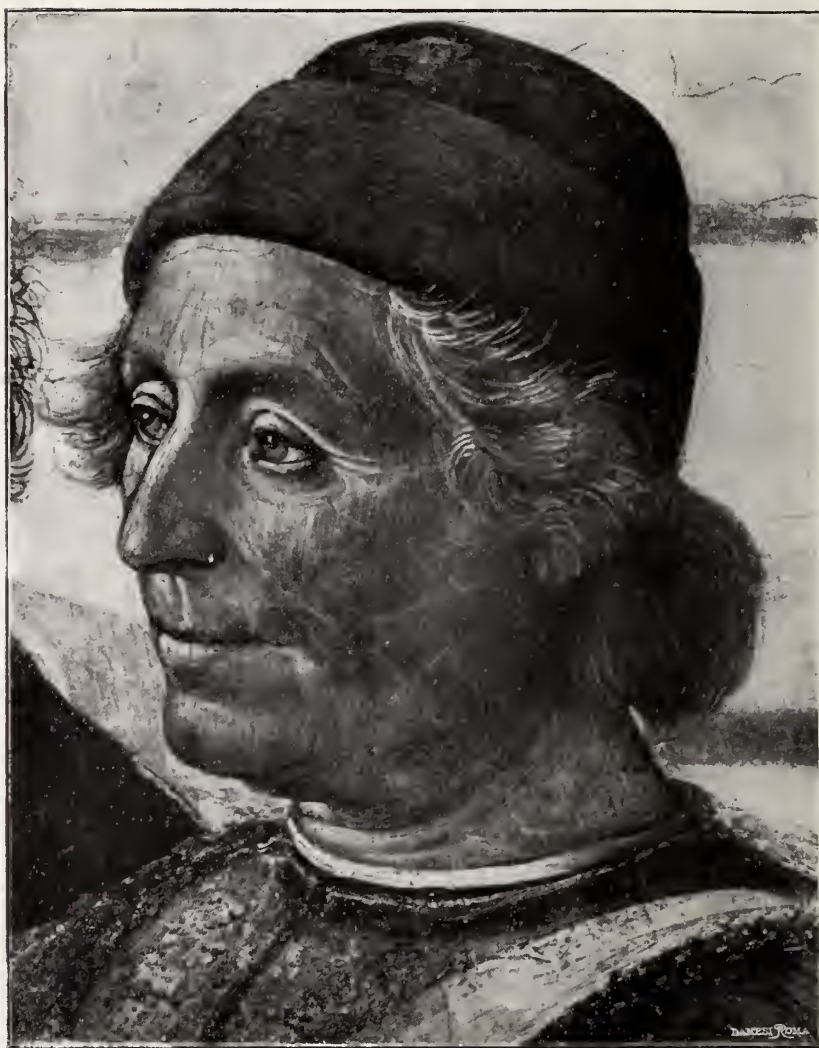



Fig. 377 — Roma, Cappella Sistina. Perugino. Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

in due file di cui la seconda più indietro a contatto con la prima. È la disposizione che vediamo nell'affresco del « Tributo » di Masaccio; nella « Visita di Saba a Salomone », affresco di Piero

ad Arezzo. Ma qui per il conquistato spazio la scena prende ampiezza nuova. Qui si scorgerà un po' troppo la misura, la

Fig. 378 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

regola, il calcolo; ma in ogni modo, per la *Consegna delle chiavi*, la pittura italiana segnava un gran passo nell'ammodernarsi dell'arte. Quelle due schiere solenni in processione s'incon-

trano davanti alla piazza, sullo sfondo di una basilica e di archi trionfali; e sembrano significare la dedizione di tutto quel mondo già pagano alla religione Apostolica romana. Quella piazza sembra aver già i suoi termini per divenire la piazza di San Pietro, il Foro dell'Orbe cattolico.

In quest'affresco, già si è detto, Don Pietro Dei eseguì i due apostoli dietro Cristo (fig. 326 cit.), ben distinti da tutte le figure del Perugino, per la forma prossima a quella del Signorelli che aveva avvinto a sè l'eclettico camaldolese. Anche il Perugino aveva guardato il compagno di studî e di lavoro, ma senza sacrificargli alcuna parte di sè: solo ne aveva tratto incitamento a cose più robuste e grandi. Il Signorelli tendeva alla costruzione scultoria de' personaggi e de' gruppi, il Perugino cercava la evidenza pittorica; il primo voleva espressioni di forza e sdegnava eleganze, il secondo sospirava alle dolcezze umane e si godeva di ritmi festosi e di soavi armonie. L'uno concentra pensieri e stringe le anime insieme, l'altro aduna effetti decorativi, accordi del sentimento religioso.

Gli altri affreschi della *Circoncisione dei figli di Mosè* e del *Battesimo di Gesù* nella Sistina, come abbiamo detto, furono eseguiti su disegni del Perugino dal Pinturicchio e da Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno.

Dopo le pitture della Sistina, per otto anni di seguito, il Perugino non ci lascia traccia documentata de' suoi lavori. Tuttavia ve ne sono alcuni dove risplende l'arte del maestro, ancora rifuggente dal ricopiare sè stesso e ancora con i segni del recente impulso del Signorelli. E sono opere di tanta bellezza che parve convenisse loro solo il nome di Raffaello, ottimo e massimo.

Sono *La Crocifissione* del Museo del Romitaggio, a Pietroburgo (figg. 380 e 381), assegnata ancora a Raffaello, e l'*Apollo e Marsia* (fig. 382), del Museo del Louvre a Parigi, tuttora indicato come capolavoro dell'Urbinate.

Nella Galleria del Romitaggio a Pietroburgo *La Crocifissione* è rappresentata in un trittico. Cristo s'innalza nel mezzo,

sulla croce (fig. 380 cit.); ai piedi di essa, Maria e Giovanni con le mani giunte; negli sportelli laterali, la Maddalena e San Gi-

Fig. 379 — Roma, Cappella Sistina. Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

rolamo (fig. 381 cit.). Questo santo ricorda ancora il Signorelli, ma la folta chioma è caduta, meno ossuta è la testa tondeggiante, il corpo rende gli elementi essenziali più sinteticamente, in un chiaroscuro meno intenso, in una luce più tranquilla. La

croce si eleva sul cielo, e i Santi non s'innalzano tanto da riempire il quadro di sè. Maria e Giovanni spiccano sul fondo quali statue del dolore; non prorompono in moti violenti, chè l'arte giunta al meriggio rifugge dalle contorsioni, dallo spasimo delle forme, dalla espressione degli affetti che alterano, contraggono le linee del volto: l'immagine del Crocefisso sembrò anzi troppo lugubre nei giorni in cui l'arte italiana arrivò all'apogeo. E il Perugino semplificò la composizione; allontanò le turbe dalla vetta del Golgota per lasciare sfogo al dolore tranquillo di chi ad un tempo piange l'uomo e venera il Dio. Egli dimenticò le umbre scene elegiache, i suoi precursori che figurarono spaventevole il volto delle pie donne urlanti, furie disperate sul Calvario: egli vagheggiò la espressione piana, la tranquillità dei movimenti che dànno alla composizione una solennità religiosa, un sacro silenzio sotto l'ala della morte. Maria china gli occhi a terra, movendo un passo come trasognata. Giovanni guarda in alto la immagine di Cristo, bella anche nella morte sul legno infame, dopo i tormenti atroci. Il Perugino qui sfiora col pennello delicatamente le candide tenere carni, ne tocca leggermente l'incarnato delle guance, e s'allieta della bellezza delle erbe e de' fiori che fa crescere sul piano, finemente miniandoli, degli alberi col vario fogliame e col lunghissimo fusto ondeggianti sul fondo luminoso.

De' suoi quadri primitivi qui ancora mantiené il paese, che più tardi abbandona o riduce; ancora nei due sportelli le rupi laterali, a grondaia, piantate di sottili alberelli nella vetta; ma le rupi stesse assumono forme prismatiche più rigorose e più salde, di quel che avessero le antiche. Insomma, nelle figure dove notansi accenti signorelliani e nel paese fine, minuzioso, dov'è un progresso su quello usato fin qui, troviamo il criterio per assegnare il quadro alla fresca maturità di Pier della Pieve.

Nell'*Apollo e Marsia* del Museo del Louvre (fig. 382 cit.), il Perugino arrivò alle maggiori altezze. Nel giovane Apollo espresse le proprie idealità, e mise ogni carezza nel piano

Fig. 380 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio. Perugino: *La Crocefissione.*

Fig. 381 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio.
Perugino: Sportelli laterali della *Crocefissione. San Girolamo e la Maddalena.*

Fig. 382 — Museo del Louvre. Perugino: *Apollo e Marsia.*
(Fotografia Alinari).

sparso di margherite e di fragole, nello strumento ingioiellato e in ogni oggetto apollineo. La bionda testa del Dio stacca sul cielo luminoso circonfusa dall'aurora; il colore delle carni è abbronzato con una tonalità calda che ricorda ancora l'acceso Signorelli; scuri sono i contorni delle figure nelle parti in ombra; le anitre selvatiche scendono giù a volo verso il piano fresco e lucente in linea trasversale, sì come Domenico Ghirlandaio e, dietro al suo esempio, altri pittori usarono nella Sistina. Questo particolare, che poi non ricorre più nel Perugino, come pure il ritrovarsi ancora degli accordi col Signorelli, ci fa pensare alla prossimità del quadro al tempo degli affreschi in Vaticano.

Ascriviamo pure a questo periodo, dall'83 al '91, il finissimo *ritratto* della Galleria Borghese (fig. 383), come gli altri due quadri già descritti, assegnato a Raffaello.

Il recente restauro ha ridonato al ritratto il severo abito quattrocentesco, che impedirà ora di riconoscer l'Urbinate nella testa magistrale, vista di faccia secondo le antiche leggi della simmetria. Quelle proporzioni di lineamenti sono consuete al Perugino, tanto che il quadretto fu ritenuto effigie sua stessa. Vi è tutta la delicatezza degli altri due quadri ora citati: le carni leggermente abbronzate, con luci rosee; la capigliatura a ciocche e a riccioli, disposta intorno al volto col senso decorativo particolare del Perugino, che faceva de' capelli un vezzo alle teste. Perfino vi è quel suo special modo, notato nei ritrattini di Dresda e degli Uffizi, di fare scendere ondeggiante la capigliatura, a destra, radendo l'estremità dell'occhio, sulle guance e giù su gli òmeri.

Il ritrattino è pieno di gravità per la fissità dello sguardo, sotto le sopracciglia leggermente tese, e per le strette tumide labbra.

Con minor finezza di particolari vediamo dipinta *La Pietà* della Galleria dell'Accademia a Firenze (fig. 384). La composizione è stesa dinanzi a un chiostro, a una fuga d'archi, così come poi vedremo nel *Cenacolo di Foligno*, nel trittico Albani,

Fig. 383 — Roma, Galleria Borghese. Perugino: Ritratto.

e comunemente in seguito. La simmetria è rigorosa; e le figure giovanili dell'assistente a sinistra e di Maria Maddalena, lamentosa nel guardare i piedi di Cristo piagati, richiamano ancora una volta l'antico compagno d'arte, Luca Signorelli.

Davanti all'aperto chiostro con fuga d'archi che lascian

Fig. 384 — Firenze, Galleria dell'Accademia. Perugino: *Pietà*. (Fotografia Anderson).

vedere la campagna, dove Cristo prega nell'orto di Getsemani, è rappresentata l'*Ultima Cena* (figg. 385-388) nell'ex monastero di Foligno, a Firenze. Il Perugino si attenne alla iconografia del Cenacolo già disegnata a Firenze da Andrea del Castagno e da Domenico Ghirlandaio; ma una grande mitezza spargesi su tutti i volti, compreso quello di Giuda Iscariota. Melanco-

nico il Redentore, e Giovanni che gli posa sul petto par che sogni (fig. 386); Giuda, quasi a sfuggire gli occhi de' compagni, si distrae guardando lo spettatore; tutti gli altri sono tocchi da lieve turbamento.

Vi sono ancora i giovani apostoli della Sistina (es., figg. 387 e 388); ma le loro forme si sono arrotondate, le capigliature son divenute men copiose, tutto si è fatto più molle e prende

Fig. 385 — Firenze, Ex-Convento di Foligno. Perugino: *Il Cenacolo.* (Fotografia Anderson).

una comune aria di dolcezza; la costruzione delle teste va perdendo l'ossea forza; l'espressione, ogni ardire.

Tuttavia il Perugino trovò grandezza nel presentarci quella schiera d'uomini, elevata come a sacra dignità, nobilitata dall'idea religiosa, come in un mondo di bontà e di pace. Il Perugino si valse di un aiuto, l'Ingegno, che si può riconoscere specialmente nella figura ultima d'Apostolo, a destra.

Come nel « Cenacolo di Foligno » esseri superiori vediamo nel *Cristo sul sarcofago* della collezione del colonnello Holford a Londra (fig. 389), attribuita fin qui alla scuola umbra genericamente.

Il dolore è attenuato all'esterno e par si raccolga entro l'anima degli assistenti il Cristo sul margine della tomba. La

scena della messa di San Gregorio, invece di essere tradotta nella visione tragica degli strumenti della passione, è resa col

Fig. 386 — Firenze, Ex-Convento di Foligno.
Perugino: Particolare dell'affresco suddetto. *Gesù e Giovanni.*
(Fotografia Anderson).

pietoso accoramento dei fedeli del Signore. Il Mosè disegnato per la *Circoncisione* nella Sistina si rivede qui trasformato in San Giovanni, fattosi delicato e femmineo.

Fig. 387 — Firenze, Ex-Convento di Foligno.
Perugino: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Alinari).

Nel 1489 il Perugino era a Fano, e allora probabilmente eseguì per la vicina Sinigaglia l'ancona di Santa Maria delle

Fig. 388 — Firenze, Ex-Convento di Foligno.
Perugino: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Alinari).

Grazie (fig. 390), determinando solennemente lo schema delle sue pale d'altare. La Madonna, col Bambino ritto sulle sue ginocchia, spicca nell'azzurro mattinale del cielo. Il tipo della

Vergine è ancora quello primitivo e il Bambino ha la vivacità che non vedremo più in lui nell'ancona « dei Quattro Santi » della Galleria Vaticana e nella imitazione del 1497 per Santa Maria Nuova di Fano. I sei santi che sono ai lati della Vergine hanno tutta la freschezza dell'arte peruginesca verso il 1490. Il gruppo divino e i santi, che si dispongono a corona intorno al trono, si vedono tra pilastri, reggenti arcate che sfuggono prospetticamente verso il fondo luminoso. Le catene che legano

DANESI ROMA

Fig. 389 — Londra, Collezione Holford. Perugino: *Cristo sul sarcofago.*

le pilastrate sono un motivo realistico che il Perugino abbandonerà nelle successive composizioni. Cinque o sei anni dopo, invano si cercherà quella grande limpidezza dell'aria, quel chiarore dello spirito delle sacre figure.

Il periodo della originalità peruginesca si chiude col quadro della villa Albani (fig. 391 e 392), diviso in parti da regoletti, i quali veramente segnano un'antica distribuzione delle pale d'altare, mentre figure architetture e paesi si uniscono. Così quei regoletti, invece di ripartire, sembrano quelli di un finestrone i quali occultino poche linee del paese e delle archi-

tetture. Nel mezzo, la *Natività* (fig. 392); a destra, *San Girolamo* e *San Giorgio*; a sinistra, il *Battista* e l'*Arcangelo Michele*;

Fig. 390 — Sinigaglia, Chiesa di Santa Maria delle Grazie.
Perugino: *La Vergine in trono e sei Santi* — (Fotografia Alinari).

in alto, nel centro, la *Crocefissione*, e, ai lati, l'*Angelo* e la *Vergine* dell'Annunciazione.

La parte inferiore, con le figure viste davanti le aperte arcate sfuggenti, equilibrate a meraviglia nello spazio, porta superior-

mente il paese della Crocefissione e i troppo bassi piani dei corridoi del chiostro, dove la Vergine è annunciata.

Sarebbe stato necessario che le divisorie avessero avuto maggior larghezza per l'equilibrio delle composizioni alte con le basse, in quella forma finale del vecchio polittico. Di sopra il Perugino ripetè Maria e Giovanni presso la croce quali aveva

Fig. 391 — Roma, Villa Albani. Perugino: Trittico.
(Fotografia Anderson),

già dipinti nel trittico di Pietroburgo, e pose nel fondo gli elementi primi del suo paese, che presto abbandonerà.

Anche Cristo sulla croce è similissimo a quello di Pietroburgo.

Il pittore comincia a valersi delle sue determinazioni anteriori, a ripeter forme d'uno stesso modello: San Giorgio, San Girolamo, la Vergine nel Presepe hanno le mani congiunte nel modo stesso; le figure giovanili di Santi ed angioli

tutte si rassomigliano; così quelle del vecchio San Giuseppe con l'altra del San Girolamo. Ma, a parte questo riecheggiare delle medesime ideali espressioni, la purezza del colorito, la

Fig. 392 — Roma, Villa Albani.
Perugino: Particolare del Trittico suddetto. *La Natività* — (Fotografia Anderson).

delicatezza delle forme, la freschezza giovanile mostrano il maestro ancora all'apogeo.

E tale si presenta nel quadro della *Visione di San Bernardo* (fig. 393), ora nella Galleria di Monaco di Baviera, ese-

guito poco dopo il trittico Albani, e con la stessa fuga d'archi nel mezzo del quadro. Bernardo volge lo sguardo verso Maria, con le aperte mani carezzevoli, dolcemente sorpreso, come vagheggiante la forma bella e gentile apparsa a lui. Seguono la Vergine due angioli soavi; assistono Bernardo due Santi,

Fig. 393 — Monaco, Alte Pinakothek. Perugino: *Visione di San Bernardo.*
(Fotografia Hanfstaengl).

ne' quali è un riflesso degli Apostoli della Sistina; il più giovane guarda il più vecchio pensoso, e sembra dire: vedemmo mai forma più nobile in terra? Il colorito ha un leggero velo bruno, soffuso di rosa nelle carni; è terso e limpido nel cielo senza una nube; sorride ne' vapori azzurri che avvolgono il paese luminoso nel fondo, dietro l'arcata del chiostro.

A questo periodo (1483-1492), che si potrebbe definire quello della estrema diligenza e della più elevata espressione religiosa,

Fig. 394 — Vienna, Hofmuseum. Perugino: *Battesimo di Cristo.*
(Fotografia Hanfstaengl).

appartengono altri quadri dispersi nelle Gallerie e senza data. Fra questi il *Battesimo* e il piccolo *San Girolamo* della Galleria di Vienna. Il primo (fig. 394) ha il colorito abbronzato delle

carni e lo studiato paese col Giordano dalle rive coperte d'erba gialla, di pianticelle fiorite e di una felce; e, dietro, azzurri

Fig. 395 — Vienna, Hofmuseum. Perugino: *San Girolamo.*
(Fotografia Hanfstaengl).

sopra azzurri; il secondo (fig. 395) presenta il Santo, similmente brunastro di carni, sullo sfondo di rocce trasparenti, con qualche esile fusto, coi piani via via meno cerulei verso

l'orizzonte, con case, alberi e colli avvolti dalla stessa tinta azzurrina, sotto un cielo limpido e luminoso.

Appartiene pure al periodo indicato una serie di Madonne, notevoli per l'alta fronte e l'ovale del volto alquanto allungato, così come nel tipo del Redentore del *Cenacolo di Foligno*, non ancora largo e rotondeggiante quale si vedrà in seguito.

Tali sono la *Vergine col Bambino* e *San Giovanni*, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 396), una delle prime; la *Madonna col Bambino e due Sante* nella Galleria Pitti a Firenze; la *Madonna e Santi*, nel Museo del Louvre (n. 1265); la *Madonna e due Sante* della Galleria di Vienna. L'ultima di queste (fig. 397), come le altre compagne, conserva la forte colorazione del periodo aureo del Perugino, e mostra uno speciale amore di turchini, di violetti e di verdi rallegrati da rossi vividi; come pure una stragrande accuratezza nelle dorature agli orli delle vestimenta.

Lo spirito di queste piccole composizioni religiose è riassunto nel tondo della Galleria del Louvre, la *Vergine, il Bambino, due Sante e due angioli* (fig. 398). La Vergine, è una giovanetta dalla dolce espressione, tranquilla e lenta; le sante son donzelle e gli angioli adolescenti: il candore, la giovinezza eterna son dati alle soavi figure. La vivacità vien meno in quel mondo purificato, in quel silenzio sacro, in quella lindura di pudore e di grazia. Il corpo umano è divenuto un aroma; la terra, delizia di pace; il cielo, purezza cristallina: il rosa e l'azzurro cantano note di primavera. Le vesti non furono mai tocche o gualcite da mano umana; gli ornati d'oro uscirono da un telaio di fata; i capelli odoranti di mirra hanno i lustri della seta; i marmi politi del piano non hanno conosciuto mai la polvere e il fango.

Ancora una figura campeggia nel mezzo d'un'arcata: il *San Sebastiano*, già nella Galleria Sciarra, ora nel Museo del Louvre (fig. 399).

La testa del forte giovinetto legato alla colonna, nella chiesa di Cerqueto, qui è divenuta femminea. Invece dell'ab-

Fig. 396 — Londra, National Gallery.
Perugino: *La Vergine col Bambino e San Giovannino.*
(Fotografia Anderson).

bondante chioma a riccioli, i capelli lievi, sottili, ondeggiano sul capo delicatissimo; invece del tronco di fanciullo atletico,

Fig. 397 — Vienna, Hofmuseum. Perugino: *Maria col Bambino e due Sante.* (Fotografia Hanfstaengl).

il corpo puro; invece di piantare i piedi sulla dura terra, ne alza uno graziosamente; il drappo invece che serpeggiare sui

fianchi, strettamente li copre. Tra i due Santi è tutto il corso ascendente dell'arte peruginesca, che tanto più si ammollisce, quanto più si rende forbita e lucente.

Come nello sviluppo della forma di San Sebastiano così

Fig 398 — Parigi, Museo del Louvre.
Perugino: *La Vergine col Bambino, due Santi e due Angioli.*
(Fotografia Alinari).

possono seguirsi i trapassi dell'arte peruginesca nella scena dell'*Annunciazione*. Nel quadro Albani il pittore figurò l'Annunciata ginocchioni e l'Angelo che si genuflette davanti a Lei lungo il chiostro, aperto nel fondo. Nell'*Annunciazione* del conte Emanuele Ranieri di Perugia (fig. 400) la forma diviene definitiva. Oltre la vista di un lato del chiostro, il pittore im-

maginò una specie di loggia, chiusa da una gran bifora, dietro la quale si stende la campagna silenziosa. L'Arcangelo Gabriele è nello stesso atteggiamento che abbiamo veduto nel quadro Albani, ma la Vergine è in piedi e sta in ascolto sorpresa e quasi in atto di allontanarsi, incerta di avanzare o di sostare alla voce dell'araldo di Dio. In questo quadro il Perugino richiamò l'antica architettura appresa da Piero e disegnata per uno de' quadretti della serie de' fatti di San Bernardino, senza però rinunciare a quella fuga di pilastri e di arcate che verso il 1490 si stabilì ne' suoi fondi. Determinata così con questa opera, nella espressione dei lievi sentimenti di sorpresa e di incertezza della Vergine, il prototipo delle sue Annunciate, vi si attenne senza render tuttavia più il delicatissimo contrasto di sentimenti che è in quella Ranieri.

A Fano il movimento della Vergine rimarrà il medesimo (fig. 401), ma le più appesantite e slargate forme non asseconderanno più la vibrazione del sentimento.

Simile riduzione delle antiche forme notasi nella iconografia delle Crocefissioni. Ancora nel foglio di pergamena miniato (fig. 402), staccato da un messale, che si vede nella Biblioteca Vaticana, sono ricercati i particolari della forma: studiatissimo è il nudo di Cristo appeso alla Croce, indicata con esattezza la ferita sanguinante del costato, tracciato finemente il paese, ricco, svariato, popolato di edificí, forse ispirati da Hugo van der Goes. Sulla croce si addensano atre nubi e sotto si volge l'arcobaleno, segno della pace che il mondo riavrà per il sacrificio dell'Uomo-Dio. La scena è ridotta nella *Crocefissione* (fig. 403) della Galleria dell'Accademia a Firenze, benchè il Cristo in egual modo penda sulla Croce, inchini la testa, apra le dita delle mani inchiodate, i piedi l'un sull'altro abbia confitti, il drappo s'annodi sul fianco destro. Il quadro della Galleria dell'Accademia ha il Crocefisso nel mezzo, la Vergine e San Girolamo diritti nel piano ai due lati.

Fig. 399 — Parigi, Museo del Louvre. Perugino: *San Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

Confrontato questo quadro con quello di Pietroburgo, si nota il Perugino stringersi più ai segni tradizionali che alla

Fig. 400 — Perugia, presso il conte Ranieri. Perugino: *Annunciazione*.
(Fotografia dell'Istituto di Arti Grafiche, Bergamo).

ricerca dell'espressione. Nel cielo vedonsi il sole e la luna, rappresentati negli antichi saggi dell'arte cristiana a segno del duolo dell'Universo per la morte del Dio. La croce nel

quadro di Pietroburgo alta, solenne nel cielo, qui s'accorcia ed è annuvolata al sommo; la Vergine non sente più il dolore profondo. San Girolamo fa il gesto consueto.

La Vergine è la stessa nel trittico del 1496, in Santa Maria

Fig. 40 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Perugino: *L'Annunciata.* (Fotografia Alinari).

Maddalena dei Pazzi, a Firenze (fig. 404 e 405), dove la ristampa delle forme si fa vie più evidente, e la riduzione con-

Fig. 402 — Roma, Biblioteca Vaticana. Perugino: Miniatura con la *Crocefissione*.

tinua in una simmetria e conformità monotona di linee, visibili più ancora, poi, nella *Crocefissione* di Siena, del 1506, nella

Fig. 403 — Firenze, Galleria dell'Accademia. Perugino: *Crocefissione*. (Fotografia Alinari).

chiesa di Sant'Agostino (fig. 406), dove il sole e la luna sono eclissati, e il sole è divenuto il grande vaglio vuoto descritto dall'Apocalisse. Oltre questi morti semi dell'arte, tornati nella

Fig. 404 — Firenze, Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Perugino: *Crocefissione.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 405 — Firenze. Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi.
Perugino: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Alinari).

pittura peruginesca, vi sono cherubini esialati per l'aria, in alto il pellicano che dà cibo di sè ai suoi nati. Eppure quelle

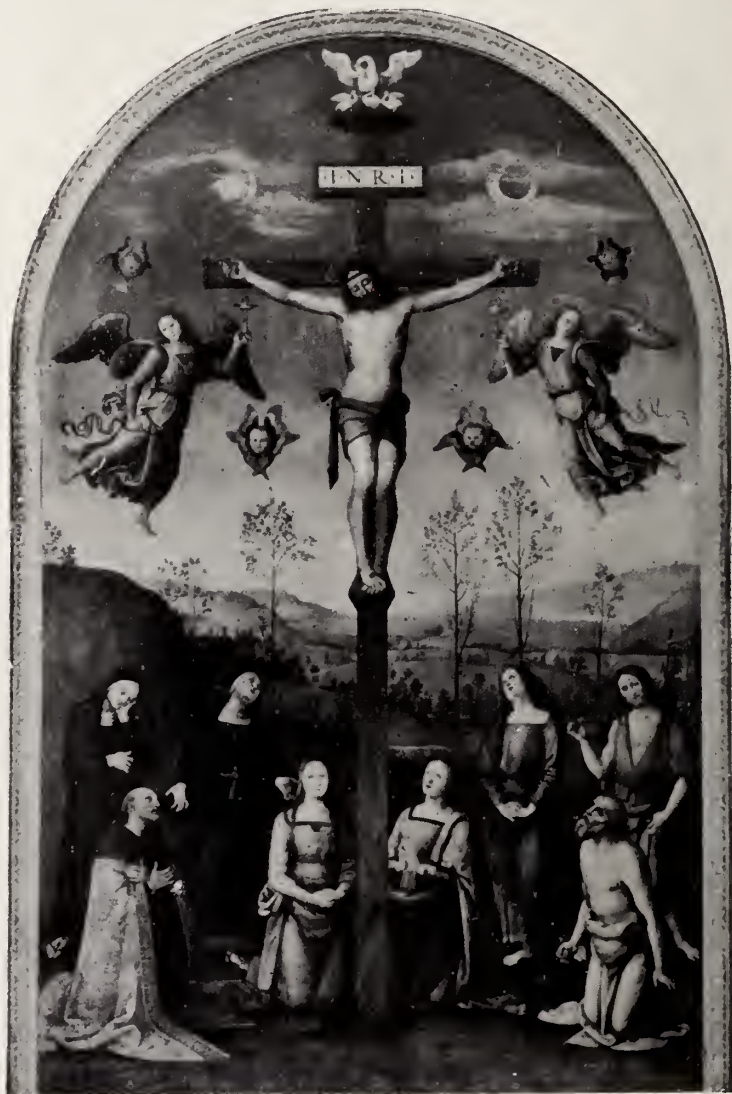



Fig. 406 — Siena, Chiesa di Sant'Agostino. Perugino: *Crocefissione*. (Fotografia Alinari).

forme che il Perugino richiamò a vita, quasi per dare coi simboli, con i segni delle antiche tradizioni, l'effetto che non

ottenevano più le sue figure inanimate, furono raccolte religiosamente da Raffaello nel quadro già a Città di Castello, ora nella raccolta Ludwig Mond a Londra.

Tornando all'inizio del periodo dell'operosità dal 1492 al 1500, s'incontra l'artista ne' due quadri d'altare del 1493:

Fig. 407 — Firenze. Galleria degli Uffizi. Perugino: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fotografia Anderson).

l'uno della Galleria degli Uffizî (fig. 407), già in San Domenico di Fiesole, l'altro nella Galleria di Vienna, ne' quali le forme si allargano, si arrotondano, s'intorpidiscono. L'anno seguente nel *ritratto di Francesco delle Opere* (fig. 408), il pittore ritrova ancora l'antica vigoria; e quantunque gli occhi lucenti, il naso breve, la bocca stretta, il tondo mento mostrino l'adattamento

del tipo individuale ai canoni facciali perugineschi, tuttavia la testa virile ha una certa maestà nel portamento, e il colorito

Fig. 408 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Perugino: Ritratto di Francesco delle Opere. (Fotografia Alinari).

ha vivezza anche maggiore del solito. L'adattamento si nota anche nelle mani con le nocche rialzate delle dita, caratteristiche per tutte le figure di maniera del Perugino.

Ed è notevole che, per fare esprimere qualcosa al suo personaggio, il maestro abbia dovuto ricorrere a mettergli nella destra un rotulo che si spiega a banderuola, con le parole: TIMETE DEVM. Tutta la fine ricerca della cute, della car-

Fig. 409 — Firenze, Galleria Pitti. Perugino: *Pietà*.
(Fotografia Alinari).

tilagine del naso, nel ritrattino della Galleria Borghese, qui vien meno nella semplificazione dei piani lustri del volto. E anche il paese del fondo va perdendo le determinazioni antiche per prendere uniformità di tinte e di linee.

Il pittore fa buon pro ancora de' suoi studi e delle sue conquiste nella *Pietà* (fig. 409), dipinta nel 1495 per le mo-

nache di Santa Chiara, ora nella Galleria Pitti. Ma già nei tipi di alcune pie donne sempre più manifestasi la tendenza ad arrotondare e a levigare le superficie dei volti; il che si nota poi particolarmente nella *Madonna in gloria* (fig. 410), eseguita l'anno 1496 per Bologna, ora nella Pinacoteca di quella città. Lo stesso tipo arrotondato della Vergine è nel quadro, fatto per la Compagnia de' Battuti, ora nella Pinacoteca a Perugia (fig. 411), dove gli angioli che adorano Maria sono pure la replica di quelli di Bologna, di qua e di là dalla Vergine Santa.

Ancora quella Vergine col Bambino gonfio, inespressivo, ritto sulle ginocchia, si vede nel quadro detto dei *Quattro Santi*, nella Galleria Vaticana.

Potrebbe dirsi altrettanto della Vergine col Bambino nell'ancona di Santa Maria Nuova a Fano (fig. 412); ma essa, come il resto dell'ancona, è opera dell'Ingegno, aiuto del Perugino. Questi, invece, nella lunetta appare ben più grande di quel che si mostri l'esecutore della pala e della predella. Nella distribuzione delle quattro figure intorno a Cristo, seduto nel margine della tomba, è ancora tutto il senso d'ordine proprio del Perugino, quel ritmo delle forme adattate entro lo spazio del lunettone; e nella condotta della scena grandiosa è la sua forza plastica, il ricco colorito, il chiaroscuro potente.

Nel quadro per la chiesa di Pavia (figg. 413 e 414), ora in gran parte nella Galleria Nazionale di Londra, pare aleggi ancora lo spirito che animava la composizione del trittico Albani. Il trittico di Londra mostra nel mezzo la *Vergine adorante il Bambino*, sorretto e come presentato da un angelo, mentre in alto tre celesti creature cantano alleluia. Nello sportello a destra, *Raffaele conduce Tobiolo* (fig. 414), in quello a sinistra, l'*Arcangelo Michele* sta con lo scudo e il bastone del comando. Raffaele tiene il vasetto degli unguenti come una teca preziosa, e Tobiolo, con la mano destra sull'anca, è un paggetto innocente senza la forza di correre al soccorso del

padre. Il Perugino perde anima, rende ogni cosa conforme, pulita, linda, graziosa negli atti, esangue; avvolge tutto nel-

Fig. 410 — Bologna, Pinacoteca. Perugino: *Madonna in gloria e Santi.*
(Fotografia Anderson).

l'azzurro: i manti delle figure, le acque scorrenti nel piano, gli alberi fronzuti, le montagne.

Fig. 411 — Perugia, Pinacoteca Civica. Perugino ed aiuto: *Madonna dei Battuti.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 412 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova.
Perugino cooperato da Andrea d'Assisi: Ancona con predella e lunetta.
(Fotografia Alinari).

Il nobile effetto è ottenuto dal Perugino con una serie di ripieghi. Un po' per l'abitudine già invalsa nelle sue opere, un po' perchè stretto dalle insistenze dei Certosini di Pavia e dei loro protettori, il Perugino rappezzò il trittico ripetendo nel mezzo la *Madonna inginocchiata* della Galleria del principe Liechtenstein, a Vienna (fig. 415), e nello sportello a sinistra il San Michele, quale già aveva dipinto nell'ancona di Bologna,

Fig. 413 — Londra. National Gallery. Perugino: Trittico. (Fotografia Anderson).

con le mani poggiate allo scudo, appuntato al suolo tra le gambe allargate, a mo' del San Giorgio di Donatello. E neppure eseguì interamente il lavoro tanto desiderato, poichè nei tre angioli in gloria aggiunti nell'alto della scena mediana si vedon profili proprî dell'Ingegno e le forme mal flessibili di questo pittore. E potrebbe anche sospettarsi che la replica della parte centrale, cioè la Madonna adorante il divin figlio presentatogli da un angelo, sia stata condotta, sulle tracce del modello oggi nella collezione Liechtenstein, in gran parte da

Fig. 414 — Londra, National Gallery.
Perugino: Particolare del Trittico suddetto. *L'Arcangelo Raffaele e Tobiolo.*
(Fotografia Anderson).

un discepolo, come si arguisce da certi tratti del volto della Vergine, disegnati un po' più obliquamente che non nel maestro, e dal disegno più esile del collo, non coperto da bende come suol fare il Perugino.

Anche nell' *Ascensione*, quadro iniziato fin dal 1496 per

Fig. 415 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Perugino: *Maria adorante il Bambino*. (Fotografia Hanfstaengl).

San Pietro di Perugia, ora a Lione (fig. 416), e nelle parti della predella e del contorno di esso a Rouen, a Saint-Germain-l'Auxerrois, a Nantes, a Perugia (figg. 417 e 418) e a Roma, il Perugino si sostenne e sfoggiò l'arte sua provetta, ricorrendo tuttavia agli aiuti di bottega per alcune parti, come dimostreremo in seguito.

Nel 1500 il Perugino è all'apice della gloria, ma presso il tramonto dell'arte sua. Sopraccarico di commissioni ricorse

Fig. 416 — Lione, Pinacoteca. Perugino: *Ascensione.*
(Fotografia Braun).

di frequente ai numerosi scolari; e mentre nel periodo precedente li diresse, dal 1500 in poi si contentò delle ripetizioni de' propri cartoni, assistendo al fatale disfacimento delle sue forme.

Nel 1499 aveva cominciato a dipingere la Sala del Cambio, rappresentando *Eroi e Sapienti dell'antichità* (figg. 419 e 420),

Fig. 417 — Perugia, Chiesa di San Pietro. Perugino: *San Mauro*. (Fotografia Anderson).

secondo i dettami di Francesco Maturanzio, segretario dei Decemviri.

La *Sala del Cambio* è per la fama del Perugino ciò che per Raffaello sono le Stanze del Vaticano; ma la fama non fu giustizia, poichè molte opere del maestro, anche tra quelle non citate, superano di gran lunga le pitture della Sala del

Cambio, ove dipinse traendo pro dei vecchi disegni e degli spolveri già usati. Il nuovo gli era arduo, ogni movimento non

Fig. 418 — Perugia, Chiesa di San Pietro. Perugino: *San Pietro abate.* (Fotografia Anderson).

compassato difficile, ogni scorcio lo spingeva davanti a difficoltà da superare. Gli elmi non pesano sul capo degli eroi della

Sala del Cambio: sembrano di cartone. Solo i manti pesano sui corpi, e sono coltroni soppannati, foderati, che fanno borsa sul ventre e si stirano pesantemente sulle cosce.

Sul muro di fondo della Sala il Perugino dipinse la *Natività* (fig. 421) e la *Trasfigurazione* (fig. 422), ricorrendo ai vecchi materiali della sua bottega per meno affaticarsi nel

Fig. 419 — Perugia, Collegio del Cambio.
Perugino: Sopra, *La Prudenza e la Giustizia*. Sotto, *Eroi e Sapienti dell'antichità*.
(Fotografia Alinari).

lavoro; e fece Cristo entro una mandorla raggiante, il suolo a grossi punti. Tutto è ben modellato, ma come gettato da una stampa un po' logora: occhi tondeggianti; naso grosso nel mezzo, tondo in punta; il labbro superiore arcuato, l'inferiore a mo' di petalo di rosa; capelli con calligrafici ondeggiamenti; barbe ricce; grosse spalle e braccia grosse, poco mobili; gambe con larghe enormi cosce; piedi che piantano, uno volto a destra, l'altro a sinistra.

In un altro compartimento delle pareti del Cambio sono rappresentati i dodici *Eroi e Sapienti dell'antichità*, e sopra essi le quattro Virtù cardinali (figg. 419-420 citate). Ma Numa Pompilio o Pitagora o Socrate sono i vecchi soliti, tanti Padri Eterni con la lunga barba bipartita. Mutato è l'ornamento del capo, ora cinto da corona, ora avvolto da turbante, ora coperto da

Fig. 420 — Perugia, Collegio del Cambio.
Perugino: Sopra, *La Fortezza e la Temperanza*. Sotto, *Eroi e Sapienti dell'antichità*.
(Fotografia Alinari).

cimiero o da mitra alla giudaica; ma in sostanza rimangono gli stessi. Traiano, Furio Camillo, Catone, sbarbati, sembrano fanciulle per il nasetto fine, la graziosa boccuccia, il collo sottile e quella loro espressione di languore e di abbandono.

Mentre segnava nel Cambio, nella parete a sinistra, sotto il suo ritratto (fig. 423), la data del 1500, il Perugino metteva la indicazione dell'anno medesimo nell'*Assunzione* dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (figg. 424-426), e, sebbene il quadro si classifichi tra le cose più belle del maestro, egli anche

qui si servì de' cartoni già usati. Gli angioli che appaiono nell'alto sono gli stessi dell'ancona di Bologna, San Michele è l'antico arcangelo dello stesso quadro, San Bernardino cardi-

Fig. 421 — Perugia, Collegio del Cambio. Perugino: *Il Presepio.* (Fotografia Alinari).

nale rispecchia il Catone del Cambio. Pare che, servendosi de' propri stampi, egli s'impensierisca solo di ottenere una rigorosa simmetria nel distribuire le impronte.

La riduzione d'ogni carattere individuale può vedersi particolarmente nei *due ritratti di monaci* (es. fig. 427) di Vallombrosa, pei quali fu eseguito il dipinto dell'Assunta indicato.

Fig. 422 — Perugia, Collegio del Cambio. Perugino: *La Trasfigurazione*. (Fotografia Alinari).

I due ritratti, che si conservano nella Galleria dell'Accademia a Firenze, mostrano soltanto le parti essenziali della fisonomia e sembrano, invece di ritratti, frammenti dei santi che nella grande tavola pregano Maria assunta ne' cieli. Hanno gli occhi

in alto; e la prossima scritta: SERVO . TVO . SVCVRRE viene a spiegare la loro espressione di oranti. In ogni modo,

Fig. 423 — Perugia, Collegio del Cambio. Perugino: Autoritratto. (Fotografia Alinari).

essi ci lasciano ancora comprendere quanta larghezza sicura del disegno possedesse il Perugino ogni volta che se ne valeva

Fig. 424 — Firenze, Galleria dell'Accademia. Perugino: *Assunzione.*
(Fotografia Anderson),

guardando di fronte il vero; anche idealizzandolo, serbava quella consistenza che nelle figure di maniera veniva meno.

Fig. 425 — Firenze, Galleria dell'Accademia.
Perugino: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

Nell'*Ascensione* di Borgo San Sepolcro (fig. 428), eseguita per molta parte da aiuti, ristampò la composizione di quella ora a Lione. Il modulo peruginesco di costruire i corpi larghi di

spalle, intagliati come entro un lungo parallelopipedo, quale si scorge negli scolari, nel Pinturicchio e specialmente nell' In-

Fig. 426 — Firenze, Galleria dell'Accademia. Perugino: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

gegno, si fa ora evidente anche nel maestro, come sempre più si distinguono i materiali della bottega. Gli angioli, in alto con una gamba piegata che si punta alle nubi ed un'altra sol-

levata, hanno uguale movimento nell'ancona di Bologna, nella *Madonna de' Battuti* a Perugia, nell'*Assunta* dell'Accademia fiorentina e in altre opere. I cherubinetti esialati intorno alle

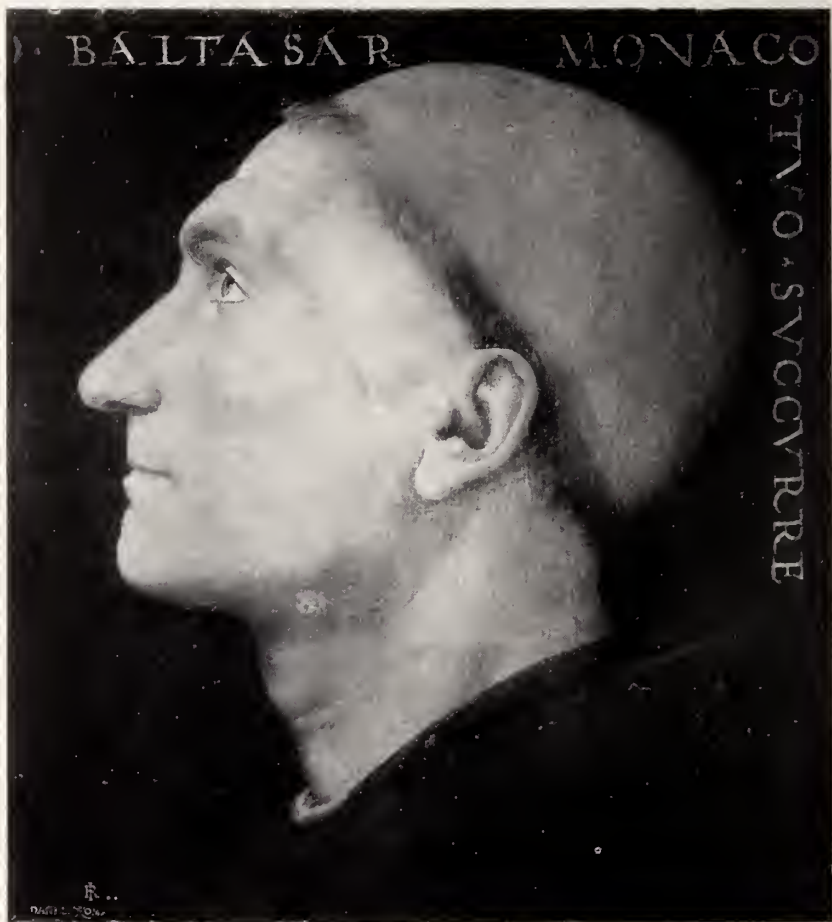



Fig. 427 — Firenze, Galleria dell'Accademia. Ritratto di un monaco di Vallombrosa. (Fotografia Alinari).

mandorle si rivedono uguali a Bologna e nelle altre pale suddette. Cristo ascendente ne' cieli entro la mandorla gotica, quale è nell'*Ascensione*, ritorna nella mandorla nella *Resurrezione* del Vaticano (fig. 429), tra i due angioli adoranti, con un piede in basso ed uno librato in alto. Il paese tende al monocromo;

e il terreno, già fiorito, è segnato semplicemente da tratti o da punti.

Nella pala d'altare, oggi nel Museo di Marsiglia (fig. 430),

Fig. 428 — San Sepolcro, Cattedrale. Bottega del Perugino: *L'Ascensione*. (Fotografia Alinari).

opera in gran parte di collaboratori, si ritrovano ancora gli elementi costitutivi dell'architettura del quadro di Sinigaglia

e di quello Albani. La Vergine in trono protetta da Sant'Anna che le sta dietro, e il Bambino che le siede sulle ginocchia si conformano: la Vergine, a Maria Salome e a Maria Cleofe che stanno ai lati del trono; il Bambino, ai putti che stanno sulle braccia delle sante donne e agli altri che le seguono o seggono sul gradino del trono. Sotto la dolcificazione del pennello di Pietro Perugino e de' suoi collaboratori tutto assume unico aspetto!

Nella *Discesa dalla Croce* dell'Accademia di Firenze il Perugino trovò le tracce di Filippino Lippi, morto appena iniziata l'ancona. Quelle tracce forzarono lui e un aiuto a dare ai corpi movimenti fino allora ignoti, e con le figure pesanti e gonfie, non più semplicemeente diritte e piantate sul suolo, fecero vie più imbaroccare la composizione del morto amico.

Nel 1508, in Vaticano, non riesce quasi a spiegare il soggetto de' suoi tondi (es. fig. 431), ove aduna tanti consueti motivi: angioli a volo, angioli oranti, angioli che sembrano ancora reggere mandorle; i rotondi putti, i cherubi esialati, tutte le immagini che avevano composto la gloria delle Assunzioni di Maria e delle Ascensioni di Cristo.

Frescava, mentre intorno a lui lavoravano il Signorelli, il Sodoma e il Pinturicchio; e nella bellezza dei colori cercò nascondere il vuoto della sua inaridita invenzione, la sforzata compagine a rappezzi delle sue rappresentazioni.

Per rimediare alla ormai immobilitata fantasia, guardò sempre indietro, verso l'opera gloriosa degli anni giovanili; e la richiamò con insistenza e la riflesse di continuo, ma sempre più debolmente.

Il disegno del *Battesimo di Cristo*, quale aveva dato allo scolaro Andrea d'Assisi per l'affresco della Sistina, rimase costante nelle posteriori composizioni dello stesso soggetto, eseguite generalmente dagli scolari: nel frammento di predella a Rouen, nell'altro della National Gallery, nell'affresco di Foligno. La composizione del *Presepe*, quale abbiamo veduta nel trittico Albani, mantiene su per giù le stesse linee generali

Fig. 429 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Perugino: *Risurrezione di Cristo.*
(Fotografia Anderson).

a Bergamo nell'Accademia Carrara, a Perugia nella tavola e nell'affresco della Pinacoteca Vannucci. Il Neonato del quadro Albani è tal quale copiato nel tardo affresco perugino; la Ma-

Fig. 430 — Marsiglia, Museo. Perugino ed aiuto: *La Famiglia della Vergine*. (Fotografia Braun).

donna e San Giuseppe orano sempre nella maniera medesima l'uno di fronte all'altra, ma qualche volta scambiano il posto, e allora anche il Bambino inverte la positura per continuare a guardare la Madre.

Il *San Sebastiano*, che a Cerqueto ci apparve degno preludio della grande opera del maestro, e già si ammollì nel

descritto quadro del Louvre, perdette la bellezza del corpo nell'affresco di Panicale del 1505 e mostrò un'ultima degenerazione nel *Martirio del Santo*, del 1518, nella Galleria di Perugia, eseguito da uno scolaro. I fiacchi saettatori di Panicale

Fig. 431 — Roma, Stanze Vaticane. Perugino: *Cristo tentato.* (Fotografia Anderson).

e di Perugia erano stati meglio determinati nell'ultima miniatura, che Pietro firmò, nel codice conosciuto sotto il nome delle « Ore Albani », oggi nella raccolta Thompson a Londra (fig. 432). In quella pergamena mostrò ancora di saper condurre figure piccole: capacità negatagli dal Salaino, scolaro di Leonardo, e dalla stessa Isabella Gonzaga per il quadro

Fig. 432 — Londra, presso il sig. Thompson.
Perugino: Miniatura col *Martirio di San Sebastiano.*

della *Pugna d'Amore e della Castità* (fig. 433), ora nel Museo del Louvre, commessogli da quella marchesana per l'adornamento di un salotto, al quale concorsero il venerando Andrea Mantegna, il Costa, il Giambellino. Egli certo fece dipingere in sua vece lo scolaro Andrea d'Assisi, nel 1505, e dovendo

Fig. 433 — Parigi, Museo del Louvre.
Bottega del Perugino. Andrea d'Assisi: *Pugna d'amore e della Castità.*
(Fotografia Alinari).

far rappresentare immagini che non possedeva nel proprio repertorio pittorico, lasciò si facesse la parodia delle sue sacre rappresentazioni coi personaggi messi tra aste diritte e alberi piantati come forche, con le divinità distribuite nel fondo, come il mercante in una fiera allinea sul banco i trastulli per i bambini.

Le figure giovanili, divote, melanconiche del Perugino diventano i tipi fissi della scuola, che sembra invano ricercare

il nuovo, chiusa in un circolo fatato, ligia ai canoni del maestro, le cui forme s'allargano, si fanno spampanate e vuote. La formula ha sostituito l'idea, l'arte si è tessuto il bozzolo. Melliflue Madonne uscite dalle stampe, Angioli stereotipati, Santi con aspetti di fanciulli, vecchioni ingenui riempiono le tele; l'artista si ripete e torna a ripetersi, stanco.

Talvolta, per far più presto, scansar fatica, o per brama di subiti guadagni, rovesciò i cartoni, servendosi della parte disegnata a destra per quella a manca. Altre volte lasciò che gli scolari eseguissero i quadri a lui allogati, ed essi fecero traduzioni spesso vacue ed insignificanti de' suoi disegni.

Le sue figure non più spiccano per la forte modellatura e il sapiente chiaroscuro, ma sfumano avvolte in una rosea atmosfera.

A San Severo di Perugia, in una parete della chiesa, Raffaello dipinse una gloria di Santi intorno al Redentore, esprimendo il connubio dell'arte umbra con la toscana, sollevandosi ai più puri ideali dell'arte; e il Perugino, nel basso dèll' affresco, quando più non viveva il grande discepolo, nel 1521, dipinse altri Santi a compimento dell'opera. Ma il patriarca dell'arte umbra non appare più maestro e donno, bensì come un vecchio rincorrente sulle grucce un giovane alato. Il Perugino, nel dipingere a San Severo quei Santi (fig. 434), levando gli occhi in su, s'avvide della grandezza annunciata da quell'affresco ed ottenuta poi di meraviglia in meraviglia da Raffaello, ch'egli ebbe giovinetto con sè, venuto da Urbino quand'egli lavorava nel Cambio, e sentì come il figlio della gloria avesse raccolto le idealità spiranti da' suoi Angioli, dalle sue Madonne e da' suoi Santi, dipinti sul cielo azzurro, nel silenzio verde de' piani umbri; s'accorse come Raffaello, mentre quella luce di grazia veniva meno in lui, l'avesse accesa di novello fulgore, che eterno fiammeggiò nell'aula vaticana dov' egli, esaurito di forze, aveva frescato Satana, tentatore di Cristo, nobile e mite come uno degli Apostoli.

Fig, 434 — Perugia, Monastero di San Severo.
Raffaello: *La Trinità e Santi.* Perugino: *Sei Santi* (nella parte inferiore).
(Fotografia Alinari).

Ma se il Perugino si accorse, al termine de' suoi giorni, della divinità del discepolo, potè confortarsi pensando di aver egli a lui dischiusa la via trionfale.[1]

---

[1] Catalogo delle opere non indicate nel testo attribuite al Perugino: ALTENBURG, Lindenau Museum: *Sant'Elena* e *Sant'Antonio da Padova* (provenienti, secondo gli scrittori del *Festschrift zu Ehren d. Kunsthist. Instituts in Florenz*, Lipsia, 1897, dalla cappella Rabatta nell'Annunciata di Firenze, ricordata dal Vasari); ALNWICH, Raccolta del Duca di Northumberland: *Due Sante* (cfr. BERENSON, op. cit.); ASSISI, Chiesa di Santa Maria degli Angioli, affresco dietro la Porziuncola: *Calvario* e *Annunciata* (molte parti guaste e rifatte; opera di Andrea d'Assisi); BASSANO, Museo Civico: Piccola *Deposizione* (opera di scuola, con elementi raffaelleschi); BERGAMO, Pinacoteca: *Natività* (opera di scuola): BETTONA, Museo Civico: *Sant'Antonio abate e donatore* (1512, Perugino ed aiuti); BORDEAUX, Pinacoteca: *Madonna fra i Santi Girolamo e Agostino* (bottega); CAEN, Museo: *Lo Sposalizio* (opera di Andrea d'Assisi); ID., id.: *San Girolamo* (ripetizione di bottega); CHANTILLY, Museo Condé: *Madonna fra i Santi Girolamo e Pietro* (bottega); CHICAGO, Collezione Ryerson; parti di predella: *Natività, Battesimo, Noli me tangere, Cristo sul sarcofago* (cfr. BERENSON, op. cit.); CITTÀ DELLA PIEVE, Duomo: *Madonna apparsa a quattro Santi* (1513, Perugino ed aiuti); ID., id.: *Madonna in trono fra quattro Santi* (in gran parte dell'Ingegno); ID., Chiesa di Santa Maria, affresco: *Deposizione* (1518, Perugino ed aiuti); ID., Chiesa di San Pietro, affresco portato su tela: *Sant'Antonio abate in trono fra i Santi Mauro e Paolo eremita*, e in alto *Cristo in una mandorla* (scuola); ID., Chiesa di Santa Maria de' Bianchi, affresco: *Adorazione de' Magi* (1504 bottega, in parte dell'Ingegno: alcune figure richiamano lo *Sposalizio* di Caen); CREMONA, Chiesa di Sant'Agostino: *Modonna e Santi* (1494); CORCIANO, Santa Maria: *Assunta* (opera di bottega, particolarmente di Andrea d'Assisi); FIRENZE, Galleria dell'Accademia, n. 53: *Cristo nell'orto* (in gran parte del Perugino); ID., Galleria Pitti: *Madonna adorante il Bambino presentatole da un angelo* (ripetizione del tondo della Galleria Liechtenstein, a Vienna; per riempire lo spazio divenuto quadrato, l'imitatore della bottega del Perugino fece a destra San Giovannino in ginocchio a terra); ID., id.: *Maddalena* vista a mezza figura (del maestro); ID., Galleria degli Uffizî: *Crocifissione con quattro Santi* proveniente da San Giovannino della Calza (si crede comunemente che sia, parte del Signorelli, parte del Perugino; ma le forme sono principalmente perugineschc, proprie di uno scolaro del Perugino che si abbronza alla maniera del Signorelli, dal quale ricava specialmente il San Girolamo e la Maddalena, ai piedi della Croce. Non si può pensare che il dipinto sia del Perugino stesso nel tempo in cui subì gl'influssi del Signorelli, perchè le forme son troppo slargate, particolari di un periodo nel quale ogni traccia signorelliana era sparita in Pier della Pieve); ID., Chiesa dell'Annunziata, quarto altare a sinistra: *Assunzione* (1506, opera in gran parte di Andrea d'Assisi); ID., id.: *Madonna in trono fra i Santi Giovanni Battista e Francesco* (bottega); ID., Chiesa di Santo Spirito, finestra a ponente: *Ascensione* (bottega); FOLIGNO, Chiesa di Sant'Annunziata, affresco: *Il Battesimo* (bottega); FRANCOFORTE SUL MENO, Pinacoteca, n. 16: *Madonna e San Giovannino* (bottega); GRENOBLE, Pinacoteca: *Sant'Apollonia e San Sebastiano* (opera tarda del maestro); LONDRA, National Gallery: *Battesimo di Cristo* (bottega); ID., id.: *Madonna fra due Santi* (opera di Andrea d'Assisi); ID., id.: *Adorazione de' Pastori*, proveniente da Fontignano (ultima opera del maestro); ID., Collezione Mackenzie: *Testa di Madonna* (cfr. BERENSON, op. cit.); ID., presso Lord Wantage: *San Girolamo* (bottega); ID., id.: *San Sebastiano* (come sopra); ID., Collezione White; *Risurrezione* (proveniente dalla Collezione Dudley; opera di Andrea d'Assisi); ID., id.: Studio di quattro nudi (come sopra); ID., Collezione Holford: *Madonna col Bambino*; LYON, Pinacoteca, n. 46: *Un Vescovo e un Santo*; MEININGEN, Palazzo Ducale: *Il Battista* e *Santa Lucia* (provenienti, come le due ali di Altenburg da Sant'Annunciata a Firenze; vedi sopra ALTENBURG); MILANO, Museo Poldi-Pezzoli: *La Vergine col Bambino tra due Angeli* (opera di scuola); MONTEFALCO, Chiesa di San Francesco, nicchia a sinistra della porta, affresco: *Natività* (opera sua e di collaboratori); MONACO DI BA-

* * *

Tra i seguaci del Perugino va annoverato Fiorenzo di Lorenzo,[1] nato probabilmente l'anno stesso del maestro. Egli era stato educato da pittori locali, specialmente dal Fulignate Niccolò Alunno; non aveva avuto la fortuna di trovarsi in un campo rigoglioso di vita artistica nuova; ma, al sopravvenire di Pier della Pieve a Perugia, ricco di studî, pieni gli occhi delle eleganze toscane, erudito dal sapiente Piero della Fran-

---

VIERA, Alte Pinacothek, n. 1035: *Madonna e due Santi adoranti il Bambino* (opera tarda del maestro); ID., id.: *Madonna col Bambino* (scuola); NANCY, Pinacoteca: *Madonna e Angioli* (1515, opera di scolaro); NAPOLI, Museo Nazionale: *Madonna col Bambino* (scuola); ID., Duomo: *Assunta* (bottega); PARIGI, Museo del Louvre: Piccolo *San Sebastiano* (scuola); PERUGIA, Pinacoteca, Sala XVII, n. 7: *Madonna in gloria, due Santi nelle nubi e due nel piano* (scuola); ID., id., stessa Sala, n. 9: *Madonna tra due Angioli e nel piano due Santi* (come sopra); ID., id., stessa Sala, n. 6: *Trasfigurazione* e tre parti di predella con l'*Annunciazione*, la *Natività* e il *Battesimo* (bottega); ID., id., stessa Sala, n. 4: *Cristo nel sarcofago* (opera di Raffaello); ID., id., Sala XIV, nn. 13 e 14: *David e Daniele*; nn. 7, 8, 11, 12, 15, 16, 20 e 21: *Otto Santi*; nn. 19, 14, 10 e 6: frammenti di predella con l'*Adorazione dei Magi, Circoncisione, Nozze di Cana, Predicazione del Battista* (opere tutte dell'Ingegno); ID., id., stessa Sala: *Il Battesimo* (scuola); ID., id., Sala XV, n. 3: *Il Battista fra quattro Santi* (opera dell'Ingegno); ID., id., Sala XIV, n. 22: figure dipinte ai lati di un Cristo in legno (come sopra); ID., id., Sala XII, n. 19: *L'Incoronazione della Vergine* (come sopra); ID., id., Sala XIV, n. 1: *San Giacomo della Marca* (bottega); ID., id., Sala XVII: *La Beata Colomba* (scuola); ID., id.: Sala, XIV, n. 4: *Madonna fra due Santi* (bottega); ID., id., Sala XV, n. 5: *San Girolamo e la Maddalena* (1521); ID., id., Sala XV, 1: *San Girolamo* (bottega); ID., id., Sala XIV, n. 5: *Padre Eterno e Serafini* (appartenente, secondo il Bombe, alla grande pala di Sant'Agostino in Perugia); ID., id., Sala XIV, n. 23: *Arcangelo Gabriele*; ID., Monastero delle Colombe: *Cristo che porta la Croce* (opera di Tiberio d'Assisi); ID., Monastero di Sant'Agnese: *Madonna incoronata da Angioli adorata da due monache, con due Santi ai lati* (opera di bottega); PIETROBURGO, Galleria del Romitaggio: *San Sebastiano* a mezza figura, proveniente dal marchese Campanari; ID., Collezione Kotchaubey: *Pietà*; ID., Collezione Stroganoff: *Madonna col Bambino*; ROUEN, Pinacoteca: *Adorazione dei Magi* e *Resurrezione* (già appartenenti insieme col *Battesimo*, citato nel testo, all'ancona per San Pietro di Perugia, opera di bottega); SPELLO, Collegiata: freschi a destra e a sinistra del coro (Perugino e collaboratori); ID., id.: *Pietà, Madonna coi Santi Caterina e Biagio* (1521, come sopra); TOULOUSE, Pinacoteca, n. 36: *Due Santi* (a riscontro di quelli di Lyon, n. 46); TREVI, Santa Maria delle Lagrime: affresco (1521, opera di Perugino e dei collaboratori); VERONA, Pinacoteca Civica: *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angioli* (opera di bottega); ID., id.: *Adorazione de' Magi* (opera di scuola); VIENNA, Accademia di Belle Arti: *Battesimo di Cristo* (bottega); WEIMAR, Palazzo Granducale: *Il Battista* (bottega).

[1] Bibliografia su Fiorenzo di Lorenzo: BRIGANTI, *Le date estreme di Fiorenzo di Lorenzo*, in *Rassegna d'Arte umbra*, 1910, fasc. III; GRAHAM, J. CARLYLE, *The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia*, Perugia, 1893; MASON-PERKINS, *Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo*, in *Rassegna d'Arte*, 1904; SIEG. WEBER, *Fiorenzo di Lorenzo*, Strassburg, Hertz, 1904; A. VENTURI, *Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria del Louvre*, in *L'Arte*, 1901; ID., *Un quadro sconosciuto di Fiorenzo di Lorenzo*, in *L'Arte*, 1909; ID., *Studi sull'arte umbra*, in *L'Arte*, 1909.

cesca, gli fu attorno e lo seguì a fatica, pronto a sacrificargli tutto il lavoro della prima giovinezza.

Pier della Pieve portava uno sconvolgimento nell'arte umbra, ancora ispirata da maestri in ritardo, dai Senesi; e, al suo arrivo, Fiorenzo di Lorenzo ed altri con lui, presi come da nuova meraviglia, si strinsero da presso all'innovatore.

Ancora rimane qualche saggio di Fiorenzo prima del 1473, data memorabile dei quadretti di San Bernardino; e quei saggi ci rivelano quale fosse il carattere dell'arte sua, prima dell'arrivo di Pier della Pieve a Perugia. Vuolsi che nel 1463 fosse matricolato all'Arte, ma nella matricola dei pittori in cui si legge il nome di Fiorenzo di Lorenzo, non vi è la data della immatricolazione. Nel 1472 è inscritto negli annali decemvirali, e nello stesso anno s'incarica di dipingere un'ancona per Santa Maria Nuova.

In quest'ancona la maniera di Fiorenzo è già peruginesca: dunque il quadro è posteriore alla data del 1472 cui fu assegnato, e ciò si desume anche dall'esame dei documenti. Nel consiglio de' Priori e Camerlenghi delle arti della città di Perugia, il 13 maggio 1472 si statuì che la tavola dell'altare della chiesa di Santa Maria Nuova in Perugia fosse dipinta da uno o più maestri esperti della città, e non da forestieri. Tale decreto ebbe conferma il 2 novembre 1472, e la tavola doveva esser dipinta « per pictorem perusinum et non per alium ». In seguito, il 9 dicembre di quell'anno, nel palazzo de' Priori, il venerabile frate Grisogono Antonio di Fermo, vice priore, sindaco, procuratore dei frati del capitolo e convento di Santa Maria Nuova dell'ordine de' Silvestrini, stipulò il contratto con Fiorenzo di Lorenzo, pittore perugino di porta Santa Susanna.

Questi si obbligava di lavorare ad uso di buono e fedele maestro, a metter tutti i campi, il fogliame e le cornici della tavola, a oro fino, e le figure, come le altre cose, di azzurro oltremarino fino, almeno quanto fosse conveniente o richiesto dalla pittura; e di dipingere, nella predella o nello sgabello

della tavola, la storia della *Passione di Cristo* nel mezzo, i fatti della *Vita di San Benedetto* ai lati, l'arme del Comune di Perugia ne' canti. Sul gradino, l'ancona, dipinta nel diritto e nel rovescio, doveva innalzarsi divisa in cinque compartimenti, con cinque figure grandi per ogni parte, i dodici apostoli nei *pilieri* o pilastri laterali, nove tabernacoli al sommo contenenti Dio Padre e Santi: tutto per 225 ducati d'oro!

L'ancona di Santa Maria Nuova non fu altrimenti eseguita in quel tempo, sapendosi da un documento del 1491 che il contratto doveva rifarsi, e che il dipinto era allora soltanto in via di compimento. E d'altra parte la tavola che oggi si conserva è in una forma differente dai termini stabiliti dalla prima convenzione.[1]

L'esordio di Fiorenzo, se non nel quadro di Santa Maria Nuova, può vedersi nella tavola della Galleria Nazionale di Londra e in quella della Galleria di Perugia, che comprende, nel mezzo, la *Madonna col Bambino assistita da due angioli e adorata da due confratelli della giustizia*; nei lati i *Santi Mustiola, Andrea Apostolo, Pietro Apostolo, Francesco d'Assisi*; nella predella, la *Pietà*, e i *Santi Girolamo e Giorgio* a destra, *Battista e Bernardino* a sinistra (figg. 435 e 436).

In questo quadro Fiorenzo di Lorenzo, schiettamente umbro, ha assimilato forme dell'Alunno, di cui serba tipi con le consuete smorfie, ed altre del Bonfigli, del quale mantiene

[1] Sulla vita del pittore si hanno, oltre le notizie già date, le seguenti qui riassunte: Nel 1490 fu ad Orvieto per dare consigli sui disegni delle pitture da farsi nel Duomo, probabilmente nella cappella di San Brizio. Nello stesso anno Fiorenzo, per l'ospedale di Santa Maria della Misericordia, assisteva a un contratto con due maestri dell'arte de' panni di lana, i quali si obbligavano a fare due ghirlande al piano delle finestre dello spedale, secondo il disegno di maestro Fiorenzo medesimo; nel 1491 per lo stesso spedale aveva fatto il disegno di ornamento di lettiere; nel 1491 ritirò dall'Abbazia di San Pietro alcuni denari per due fregi fatti, uno davanti al refettorio dell'abbazia, l'altro a Sant'Angelo delle Masse, luogo dipendente dalla badia. Per la stessa badia nel 1499 Fiorenzo di Lorenzo comprò oro, nel 1504 eseguì altri piccoli lavori e un *San Sebastiano* nella cappella di questo nome in San Pietro. Le note di pagamento mostrano come Fiorenzo fosse in rapporto e d'accordo con Tiberio di Assisi e con lo Spagna, pittori. Nel 1499 fu invitato dai Decemviri a valutare una pittura eseguita da Giovanni Nicola di Paolo, davanti la camera del primo priore. Nel 1500-1501 fece le pitture di due pennoni per il Comune; nel 1521 dette sentenza insieme con Tiberio di Assisi nella valutazione di un gonfalone dipinto da Jacopo di Guglielmo di Città della Pieve.

le vestimenta dure, metalliche, e il modo di stringere, come di legare, i corpi umani, specialmente le giunture, e perfino quell'arcaistico metodo di porre i nomi dei santi con nere maiuscole sui nimbi d'oro.

Si vedono già i segni abituali dell'artista nelle dita delle mani aperte, come prese da crampi, e col pollice distaccato

Fig. 435 — Perugia, Pinacoteca. Fiorenzo di Lorenzo: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fotografia Alinari).

fortemente dalle altre dita; nelle orecchie faunesche; in tutti i lineamenti gonfi.

In questo dipinto le forme apprese da Fiorenzo di Lorenzo sono elaborate e rese migliori, di quel che appaiano nel quadro di Londra. Rivediamo qui l'aspetto della Madonna di Perugia, degli angioli di qua e di là dal trono, dei Santi dalle barbe a fili di ferro, radiate; ritroviamo nel San Bartolomeo il manto girato sotto il ventre, come nel San Pietro dell'ancona di Perugia, e calcato sul grosso e tondo ginocchio sinistro; le stesse tonache scanalate ne' Santi Francesco e Bernardino, come nei due committenti del quadro di Perugia.

Fig. 436 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Fiorenzo di Lorenzo: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

In questi due trittici notiamo l'arte primitiva di Fiorenzo di Lorenzo; in due rappresentazioni di *San Sebastiano*, l'uno nella galleria Spada a Roma (fig. 437), l'altro, in quella civica di Perugia (fig. 438) vediamo, invece, il pittore passar dalla prima alla seconda maniera, modificandosi alla peruginesca, per quanto comportavano le vecchie abitudini.

Appartiene il primo pure al tempo primitivo del maestro, avanti l'influsso del Perugino. Conservata è la testa del Santo, che potrebbe mettersi a riscontro con quella di San Romano nell'affresco di Deruta, specie per il rotondeggiare del segno; ha il mento meno squadrato, ancora secondo la maniera dell'Alunno, che l'altro *San Sebastiano* della galleria di Perugia, senza la luce trasparente al disotto, ed ha la capigliatura arricciolata in simil modo, benchè meno decorativamente disposta intorno al capo. Dal collo alle cosce la figura è stata ridipinta; ma si può arguire, per qualche tratto scoperto, che sotto le sovrapposizioni esiste ancora l'antico. Dalle ginocchia in giù la figura è sana, e mostra i muscoli tesi delle gambe con luci rosee ed ombre verdi, secondo la fattura abituale di Fiorenzo di Lorenzo. La colonna marmorea, a cui è stretto San Sebastiano, è macchiata all'incirca come l'altra dello stesso Santo a Perugia, ed ha, al pari di questa, la base come di bronzo.

A Perugia, il Santo poggia i piedi dal grosso alluce arcuato sopra lo sporto d'un alto basamento; nella galleria Spada è indicato soltanto il piano trapezoidale, come campato in aria, tra due sottili alberelli.

Nel *San Sebastiano* di Perugia soltanto a sinistra si vede il fusto superiore d'un simile alberello; e a destra, invece di esso, una mezza figura in profilo.

In generale, il pittore, svolgendo poi la composizione, ha rappresentato il Santo come legato ad una colonna piantata contro un largo pilastro, tra le arcate dirute di un antico edificio; mentre nel quadro della galleria Spada, certo anteriore, l'edificio non è ancora determinato, anzi è solo accennato astrattamente con un piano rettangolare in prospettiva.

DANESI ROMA

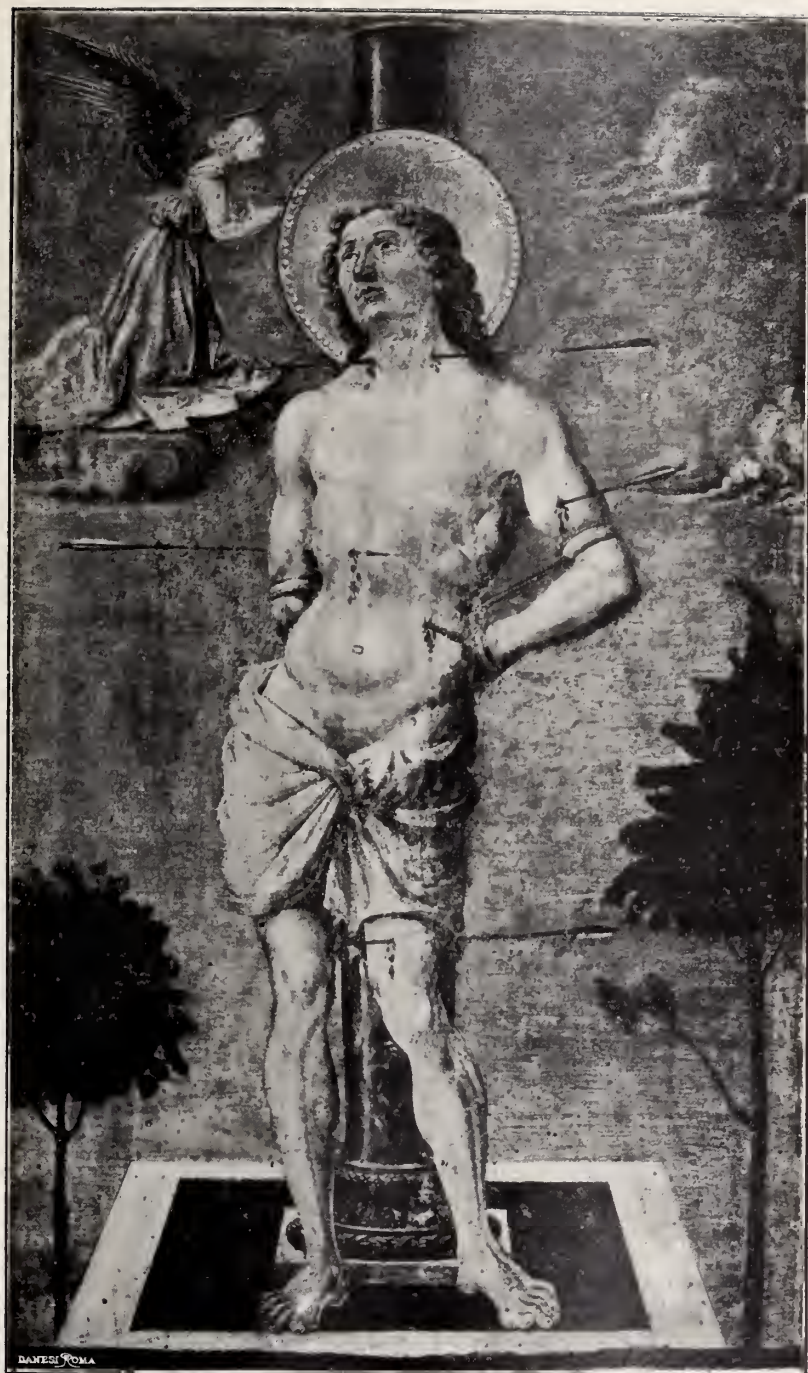



Fig. 437 — Roma, Galleria Spada. Fiorenzo di Lorenzo: *San Sebastiano.*
(Fotografia Brogi).

Alcuni riscontri tra i due Santi possono notarsi nel particolare simile della disposizione di alcune frecce, in quella che trapassa la gola, parallelamente alla linea delle spalle; nell'altra che, passando dal braccio sinistro, perfora il tronco; infine in quella che trafigge la coscia sinistra. E si trovano anche ne' cumuli delle nubi sovrapposti a curvi lobi terminanti, in basso, a linee serpeggianti; ma la completezza della composizione perugina, l'immagine più giovanile e, potrebbe dirsi, dirozzata del Santo, assicurano che il quadro di Perugia è posteriore a quello di Roma. Aggiungasi che, nell'ultimo, la forma è più svelta; il braccio sinistro, quasi legato, similmente al più antico prototipo, punta con maggior forza sul fianco; il tronco non si volge a sinistra mentre le gambe volgono a destra, ma tronco e gambe mostrano meglio d'esser tenute strette alla colonna, stando come sotto a una forte trazione.

Dalla forma poco animata, convenzionale del quadro romano, Fiorenzo di Lorenzo passò a quella del quadro perugino viva e tormentata.

Nel primo l'angiolo ginocchioni sulle nubi, offerente la corona al martire, corrisponde a quello a destra nel trittico della pinacoteca di Perugia, ancora recante tracce dello studio dell'Alunno; nel quadro di Perugia, invece, il *San Sebastiano* sembra già una invertita immagine di quello del Perugino a Cerqueto. Le forme del nudo, ancora irte per l'uso dei metodi tradizionali, cercano giovinezza e forza; il drappo, che cinge i fianchi, serpeggia a mo' di quello di Cerqueto, e, dietro al Santo, l'ambiente, dapprima indeterminato, si definisce ragionevolmente, diviene la parte di un antico edificio, ricco di marmi, in rovina.

La trasformazione rilevata nel *San Sebastiano* di Perugia, comincia ad appalesarsi sin dal 1473, in due dei quadretti con le Istorie di San Bernardino, che debbono assegnarsi a Fiorenzo, come già accennammo.

Sono essi trattati in modo grossolano, con le architetture senza la ricerca di esattezza minuziosa e senza l'effetto deco-

Fig. 438 — Perugia, Pinacoteca Civica. Fiorenzo di Lorenzo: *San Sebastiano* (Fotografia Anderson).

rativo degli altri. Tale mancanza di precisione e la poca sottigliezza del segno, che si notano anche nelle figure con grosse teste mal girate sull'esile collo, si ritrovano nelle predelle di Fiorenzo, dove non sono mai rappresentate intere Istorie, ma figurette separate di Santi. Il pennello setoloso e pesante del pittore si rifiutava a delineare delicatezze di contorni e particolarità di forme. I due quadri rappresentano, l'uno *L'assalto al capitano Giov. Antonio Tornano* (fig. 360 cit.), l'altro *La guarigione di un ferito, grazie alla intercessione di un frate divoto di San Bernardino* (fig. 361 cit.). In entrambi predominano ancora i caratteri di Fiorenzo di Lorenzo, acquisiti nella scuola dell'Alunno, ma due figure di cavalieri visti di tergo, richiamanti le eleganze perugineschc, quali apparivano in altri quadretti della stessa serie indicano già le nuove tendenze.

Il rinnovamento per opera del Perugino si manifesta tuttavia più tardi: nel secondo *San Sebastiano* che abbiamo descritto (fiig. 438 cit.) e nell'*Adorazione dei Pastori* della Galleria di Perugia (figg. 439-441).

Ancora, nella gloria dell'alto di questo quadro, in due angioli volanti ai lati, si ripetono le forme del trittico primitivo della Pinacoteca di Perugia; ma i lineamenti, già affilati e ispirati a forme dell'Alunno, vi si aggraziano. Ancora si notano nel pastore inginocchiato a sinistra le lunghe pieghe a cannelloni; le tinte d'acciaio invece che bianche, ne' veli, ne' drappi, ne' capelli, nel vecchio mastino; i contorni d'ogni cosa neri, le penombre verdi, le luci rosate. E più che nel quadro, nella predella l'artista si abbandona alle sue forme consuete, nel San Michele e nei santi monaci dai corpi stretti alla cintura. Ma ne' tre angioli che volano più in basso, davanti alla capanna, nel mezzo, si scorge una grazia peruginesca; e perugineschi appaiono i due giovani pastori adoranti, benchè manchino di modellatura, di rilievo; e ne' contorni e nelle proporzioni e perfino nella espressione sembrano studiati sugli esemplari di Pier della Pieve. Il contorno è però sempre nero, con una tendenza maggiore che nel Perugino a curvarsi e a torcersi; e il

modellato non è a piani bene determinati e qua e là s'inturgida. Ma, secondo gli esempi perugineschi, i capelli si arricciano vagamente intorno alle guance, le ciocche serpeggianti o a cincinni contornano le teste addolcite, animate di grazia. Il colore cresce d'intensità, benchè non trovi ancora fusione: tra i turchini e i violetti, cercati a preferenza dal pittore, sono

Fig. 439 — Perugia, Pinacoteca. Fiorenzo di Lorenzo: *Adorazione dei Pastori.* (Fotografia Anderson).

rossi sgargianti e gialli crudi. Ma delle conquiste del Perugino, Fiorenzo di Lorenzo ancora non sa trarre ogni pro: il terreno è duro, compatto, tutto di pietra, e di pietra sembrano i legni che formano la stalla, perfino la pelle dell'asino e del bue.

Il paese di qua e di là ha le rupi a grondaia, particolari al Perugino, e stranamente accorciate, arrotondate, con le vette a calotta. Sopra una di queste vette stanno figurette di pastori, tra le quali si nota una di profilo simigliante a quella a sinistra nella tavola della *Guarigione del ferito.*

Questo quadro non ha data, ma un altro segnato con l'anno MCCCCLXXXII può servire a determinarla, e cioè la *Madonna del Soccorso* in San Francesco di Montone (fig. 442), ascritto già dal Berenson a Fiorenzo di Lorenzo; dal Weber, senza buone ragioni, a Bartolomeo Caporali, e per ultimo dal Mason Perkins di nuovo a Fiorenzo. V'è nel quadro la testa di San Se-

Fig. 440 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Fiorenzo di Lorenzo: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

bastiano uguale all'ultimo dei pastori a sinistra nel quadro dell'*Adorazione*; e vi sono sempre i contorni neri, le penombre verdi, le luci rosate quali si ritrovano pure nel *San Sebastiano* descritto, dalle membra legate, dai muscoli tesi, dall'alluce preso da crampi. Tuttavia notasi una ricerca di più forte modellatura.

Qui si nota sempre più il contrasto tra le forme nuove che servon d'esempio e le abituali di Fiorenzo di Lorenzo che soleva stringere le figure nei fianchi e nelle giunture delle membra, rigonfiare i muscoli fra giuntura e giuntura, curvare

i contorni, sforzare gli atteggiamenti. Il modo di segnare i contorni del suolo, nel primo piano dell'*Adorazione dei Pastori*,

Fig. 441 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Fiorenzo di Lorenzo: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

come una gran base tonda, si ritrova nel *San Girolamo* della pinacoteca di Perugia, ascritto al Pinturicchio, certo di Fiorenzo, che anche si determina ne' segni contorti, nella mano cadente dal polso, nelle rupi ferrigne (fig. 443).

Fig. 442 — Montone, Chiesa di San Francesco.
Fiorenzo di Lorenzo: *Madonna della Misericordia* — (Fotografia Alinari).

Fig. 443 — Perugia, Pinacoteca. Fiorenzo di Lorenzo: *San Girolamo.*
(Fotografia Anderson).

Anche questo dipinto ha nel paese un ricordo de' quadretti di San Bernardino di Pier della Pieve, che primamente colpirono Fiorenzo di Lorenzo. Il *San Girolamo* richiama pure, come il San Cristoforo nel quadro colla *Madonna e Santi* della Galleria Städel di Francoforte (fig. 444), la tavoletta primitiva del Perugino nella Galleria Borghese, tanto da doversi considerare questa opericciuola come uno degli esemplari osservati e seguiti da Fiorenzo.

Tanto nel *San Girolamo*, quanto nel quadro di Francoforte, le forme di questo maestro sono sempre più penetrate di maniera peruginesca: tuttavia il pittore vi si mostra arrestato ai primi esempi del nuovo artista.

Intanto a Perugia sopraggiunsero opere maggiori del *genius loci* e servirono all' imitatore per ammodernarsi sempre più, dipingendo il *San Girolamo* dell' Università di Yale, negli Stati Uniti d'America, dove il tipo del santo si fa più peruginesco; e il *Tabernacolo* (fig. 445), del 1487, ora nella Pinacoteca Vannucci, a Perugia.

In questo gli angioli, la Madonna e il Bambino ripetono le forme esemplari: l'angiolo dalla testa rettangolare è illuminato sotto il mento da un riflesso di luce; il divin Bambino ha le solite curve o pieghe delle carni a cerchi sull' inguine; i manti dei santi sono drappeggiati con fatica a fascioni e a lunghe borse più che per l'addietro logicamente condotte. I colori sono meno sgargianti, benchè domini l'oltremare; e le estremità non sono più prese come da crampi.

Le forme del tabernacolo del 1487 si ricopiano in quelle del citato *Pentittico* di Santa Maria Nuova (fig. 446). che avrebbe dovuto essere eseguito fin dal 1472 e che invece fu compiuto nel '92. Ancora si vedono nel *Pentittico* le luci rosate, le penombre verdi, i contorni scuri, i segni tondeggianti, le facce rettangolari volte alquanto in su, con una trasparenza luminosa al di sotto; il divin Bambino grasso, con cerchi che segnano il mento, il doppio mento e come un anello sul collo; San Pietro con le orecchie satirine, San Benedetto con la barba radiata.

Ma evidentemente il Perugino è il modello troppo complesso, troppo arduo per Fiorenzo di Lorenzo, padrone d'altra tecnica, formatosi ad altra maniera, continuatore delle tradizioni locali. Col suo duro segno, impacciato, non sapeva render la grazia del Perugino, la nobiltà degli atteggiamenti e la dolcezza. Egli si studiò nel San Benedetto di rendere più aggraziata la mano;

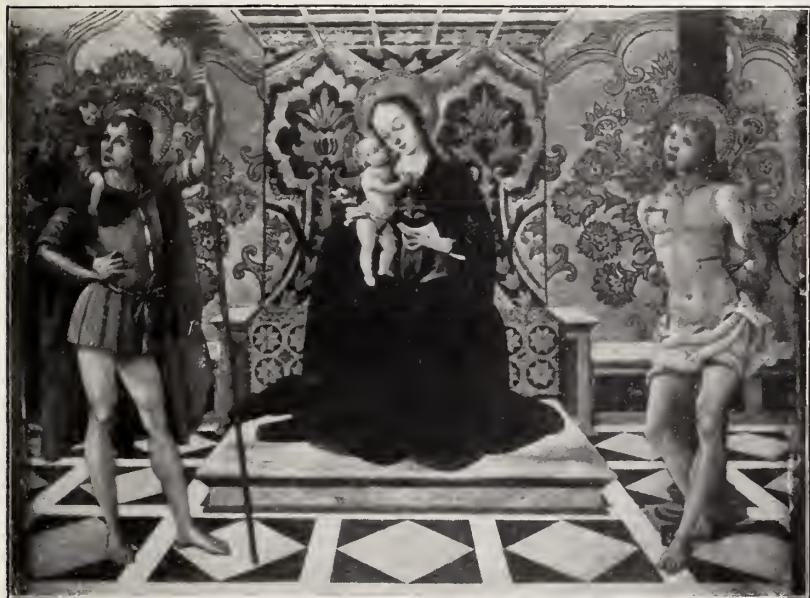



Fig. 444 — Francoforte sul Meno, Istituto Städel.
Fiorenzo di Lorenzo: *Madonna col Bambino fra i Santi Cristoforo e Sebastiano.*
(Fotografia Bruckmann).

in un angiolo del pilastro a destra chiese al Perugino l'ispirazione dello sguardo; nel modellare si mostrò più ricco di trapassi; nel chiaroscurare, più impastato. In ogni modo invano rincorre il suo grande conterraneo, invano gli sacrifica la propria maniera, le sue convenzioni e predilezioni, perchè l'uomo antico in lui sopravvivente impedì che il rinnovamento fosse pieno e vivo.

Egli aveva seguito il precetto di Cennino Cennini: « affaticati e dilettati di ritrarre sempre le migliori cose che trovar

puoi per mano fatte di gran maestri ». Aveva nell'opera del Perugino intuito la grandezza dell'arte nuova, e lo seguì, lo

Fig. 445 — Perugia, Pinacoteca Civica. Fiorenzo di Lorenzo: Tabernacolo.
(Fotografia Alinari).

studiò, lo imitò quanto per lui si poteva. Il *Pentittico* designa il replicato sforzo di assimilazione dell'arte del Perugino, giunta a maturità.

Fiorenzo di Lorenzo cercò, dunque, dapprima di equilibrare le forme della pittura locale; poi, alla vista del Perugino, colpito da nuova luce, si rifece, pur sempre dimostrando i caratteri della propria origine, la scarsità delle prime fonti. Ma il Perugino, forbito in armi ad Arezzo e a Firenze, era troppo abbagliante, troppo grande per essere imitato dall'artista pae-

Fig. 446 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Fiorenzo di Lorenzo: Polittico di Santa Maria Nuova.
(Fotografia Anderson).

sano che camminava sui trampoli datigli dalla scuola locale. Fiorenzo si vestì a nuovo, si assoldò nella schiera sempre più numerosa de' seguaci del grande maestro, ma i vecchi calzari di piombo lo resero impotente a seguirne i voli gloriosi.[1]

[1] Catalogo delle opere non indicate nel testo, attribuite a Fiorenzo di Lorenzo: Assisi, Municipio, n. 17, affresco: *Madonna*; Id., Santa Maria degli Angeli, tavola sopra un lato della parete della Porziuncola: *Annunciazione* (primitivo); Berlino, n. 129: *Madonna* (1481, opera invece di Lorenzo da Sanseverino); Deruta, Sant'Antonio: *Madonna della Mercede*, fresco; Firenze, Galleria Pitti, n. 341: *Adorazione de Magi* (opera invece di Andrea d'Assisi); Parigi, Collezione Spiridon: *San Francesco che riceve le stimmate*; Perugia, Pinacoteca Civica, Sala X, n. 8: *La Pietà coi Santi Giovanni e Maddalena* (non di Fiorenzo); Id., id., n. 15: *Madonna protettrice*, affresco disfatto; Id., id., n. 16: frammento di un *San Sebastiano*, ad affresco; Id., id., n. 13: *Natività*, fresco (1489); Id., id., n. 10: *La Vergine col Bambino e Sposalizio di Santa Caterina e San Nicola*,

* * *

Bernardino di Betto [1] nacque, secondo il Vasari, nel 1454. Fu soprannominato il Pinturicchio, ed anche il Sordicchio, perchè, al dire di Francesco Matarazzo, [2] cronista perugino, « era sordo, e piccolo, de poco aspetto e apparenza ». Ma, soggiunge il cronista, « come quello maestro Pietro (Perugino) era primo de quella arte, così costui era secondo ».

Sono molto scarse le notizie intorno alla prima attività del pittore. Abbiamo supposto che diciannovenne lavorasse agli

---

affresco; Id., id., n. 9, lunetta: *Madonna fra due angeli*; Sala XII, n. 3, tondo: *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Giuseppe* (non suo); Id., id., n. 7, tondo: *Madonna col Bambino ed angioli* (imitazione barbara del Mantegna; Id., id., n. 25: *Pietà tra i Santi Girolamo e Maddalena* (opera primitiva del Perugino); Id., id., nn. 23 e 24: *Le Sante Caterina* e *Dignamerita* (del periodo dell'*Adorazione dei pastori*); Id., id., n. 22: *Sant'Antonio abate*; Id., presso mons. Mazzolini: *San Girolamo nel deserto* (indicata dal Berenson); Id., Municipio, Sala del Consiglio, affresco in una lunetta: *Madonna e Angioli* (Pinturicchio); Id., Duomo, transetto a destra: *Pietà* (1486); Perugia (dintorni), Monte l'Abate, altare con la *Crocifissione e Santi*, nella parte mediana; altri *Santi* nel sott'arco, ne'fianchi e ne'pennacchi; *il Redentore adorato da due angioli* nel timpano triangolare (di forma peruginesca); Roma, Collezione Sangiorgi: *Il Crocefisso tra due figure di San Sebastiano* (notevole per l'imitazione del *San Sebastiano* del Perugino a Cerqueto).

[1] Bibliografia sul Pinturicchio: A. Aubert, *Pinturicchio. Appartamento Borgia*, in *Kunstbladet*, marzo 1898; W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio auf Grund des Nachlasses Adamo Rossi und einigen archivalischer Forschungen*, in *Italienische Forschungen*, 1912; J. Bonucci, *Un'opera del Pinturicchio*, in *Arte e Storia*, 10, 1891; Boyer d'Agen, *Le peintre des Borgia. Pinturicchio, sa vie, son œuvre, son temps*, Parigi, 1898; Colvin, *The « Venice Sketch book » and others early works of Raphael*, Academy, 1883; Ehrle e Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, 1897; C. v. F., *Eine Madonna in trono von Pinturicchio*, in *Rep. f. Kunstw.*, 1902; Frizzoni, *Zu den vermeinten Zeichnungen Pinturicchios für des Appartamento Borgia*, in *Id.*, 1898; A. Goffin, *Pinturicchio*, Parigi, Laurens; R. Kahl, *Das Venetianische Skizzenbuch in seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule*, in *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 6 Heft, Lipsia, 1881; Mackowsky, *Das Appartament Borgia in Vatican*, in *Das Museum*, V, p. 21; L. Manzoni, *Chi fu il maestro del Pinturicchio* (Nuptialia Steinmann v. Gerstfeld, 1 giugno 1901), Perugia, 1901; Mason-Perkins, *Dipinti inediti del Pinturicchio e di Bernardino di Mariotto*, in *Rassegna d'Arte umbra*, 1910; Evelyn March Phillips, *Pintoricchio*, Londra, Bell, 1908; C. Ricci, *Pintoricchio*, Heinemann, 1903; Id., *Pintoricchio*, Perugia, 1912; P. Rossi, *Il Pinturicchio a Siena*, in *Boll. senese di St. pat.*, XI, 1: A. Schmarsow, *Raphael u. Pinturicchio in Siena*, Stuttgart, 1880; Id., *Bernardino Pinturicchio in Rom*, Stuttgart, 1882; Staffetti, *Spigolature di storia artistica massese. Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel Duomo di Massa*, Spezia, 1900; E. Steinmann, *Pinturicchio* (Collezione Knackfuss), Lipsia, 1898; A. Venturi, *Le aule dei Borgia*, in *Nuova Antologia*, 1° aprile 1897; Id., *Disegni del Pinturicchio per l'Appartamento Borgia*, in *L'Arte*, 1898; Vermiglioli, *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, Perugia, 1837; Tizio, *Notizie sulla vita e le opere del Pinturicchio*, con note del Billi, Siena, 1900; F. Wickoff, *Ueber einige Zeichnungen des Pinturicchio*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1884, 2.

[2] *Cronaca di Perugia dal 1492 al 1503*, in *Archivio storico italiano*, t. XVI, parte II.

ordini del Perugino in due quadretti con le *Istorie di San Bernardino* della Pinacoteca di Perugia (figg. 358 e 359 citate), i quali ci dicono com'egli fosse ligio al maestro giunto, ricco di studî e di promesse, dalla Toscana. Intorno ai due quadretti si possono classificare alcune Madonne, le quali tengono dell'arte del Perugino nella sua forma primitiva. Hanno tutte un aspetto simile; e così il Bambino che sta nelle braccia materne: teste rotondette, contorni un po' duri, capelli metallici, mani della Vergine con l'indice piegato e il mignolo ad uncino, paese tratto all'ingrosso dal maestro, con la solita rupe alberata da un lato, ed arbusti con frondi più spesse di quel che si vedano nel Perugino, un cumuletto di nubi in alto sopra un breve cirro scheggiato.

La Madonna della Pinacoteca di Trevi (fig. 447) e l'altra della Galleria Nazionale di Londra (fig. 448), sono ricavate da uno stesso disegno, ripetizione l'una dall'altra con poche varianti, benchè l'ultima più accurata e ricca. La Madonna vista più di mezza figura, leggermente china, tiene il Bambino sopra un parapetto in atto di benedire con la destra. Par di notare l'impaccio d'un giovane pittore nella mano destra della Vergine, stesa, non portata ad alcun atto materno verso il fanciullo, il quale con la sinistra prende un lembo della sua camiciuola e si alza, con le gambe divaricate, sul parapetto. Un piccolo passo avanti si nota in un'altra Madonna, nella Galleria Bufalini a Città di Castello (fig. 449), dove il tipo della Vergine e del Bambino è sempre lo stesso, ma il gruppo è più unito e non è messo come precedentemente, ad esposizione. L'impaccio è ancora notevole in quella ripetizione materiale di tipi e di movenze e col rinnovamento delle forme non ancora logiche, sciolte e significanti. Ma l'affresco in una lunetta della sala maggiore del Consiglio di Perugia (fig. 450), più tardi eseguito, ci designa la derivazione di tutto il gruppo di queste Madonne direttamente dal Perugino, per gli angiol adoranti e le teste esialate dei cherubi aggiunti alla rappresentazione. Le più antiche Madonne, di Trevi, di Londra e di

Città di Castello richiamano ancora per la loro forma i quadretti di San Bernardino: la più recente, quella nella parte che

Fig. 447 — Trevi, Pinacoteca Civica. Pinturicchio: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Anderson).

dalla porta dalla Sala del Maggior Consiglio metteva nell'appartamento de' Priori, mantiene le forme precedenti, ma nella distribuzione dell' immagine sacra ricorda più strettamente

Fig. 448 — Londra, National Gallery. Pinturicchio: *La Vergine col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

l'arte peruginesca, come si può arguire dalla mezza mandorla fregiata di cherubi con gli sguardi convergenti verso il gruppo

Fig. 449 — Città di Castello, Collezione Bufalini. Pinturicchio: *Madonna.* (Fotografia Alinari).

divino, ed anche per l'aspetto degli angioli, che spesso si rivede nel maestro e s'incontra nello scolaro anche ad Aracoeli, in Roma. Il Bambino nelle braccia di Maria non ha la vivezza e l'imperio del fanciullo che siede sulle ginocchia

della Vergine, nella primitiva *Adorazione de' Magi* del maestro Pier della Pieve nella Galleria di Perugia. Tutto ci mostra il devoto del Perugino, che si studia a imitarlo, benchè debole di mezzi, con ogni diligenza.[1]

Mentre eseguiva questo ciclo di Madonne, tra le prime tre e l'ultima, il Pinturicchio molto guadagnò per scioltezza e larghezza di forme.

Verso il tempo in cui il Perugino conduceva con sè il

Fig. 450 — Perugia, Palazzo Comunale.
Sala del Gran Consiglio. Pinturicchio: *Madonna tra due Angioli.*
(Fotografia Alinari).

discepolo per dipingere nella Cappella Sistina, lo squadro delle figure di Bernardino si stava più adattando a quello del maestro, le sue forme rotondette si allungavano leggermente e i contorni perdevano la durezza ferrigna.

Nel 1481 il Pinturicchio fu matricolato nella compagnia dei pittori perugini, e in quell'anno fu cooperatore dei Peru-

[1] Secondo il Ricci (*Pintoricchio*, op. cit., 1912) l'affresco della lunetta sarebbe stato eseguito nel 1486 nella porta che s'apre nel Salone del Consiglio. La notizia che il Pinturicchio dipinse nel 1486 «sopra l'uscio del dormitorio» dei Priori è stata applicata così a quella lunetta. Veramente non è certo che quella porta mettesse nella stanza del Dormitorio de' Priori, sapendosi che per fare il dormitorio stesso fra il 1429 e il 1443 si acquistarono le case poste fra la torre (a capo della via dei Priori) e la Chiesa di San Giovanni di Piazza. Ad esso dunque non potevasi accedere dalla porta su cui è l'affresco del Pinturicchio. L'affresco poi mostra caratteri non di tempo così inoltrato, come per quella data si dovrebbe credere.

gino alla Sistina. Come abbiamo già detto, nella scena del *Testamento* di Mosè dipinse alcune poche figure tra le molte di Don Pietro Dei (figg. 335-337 cit.); e v'è tra quelle la preferita testa di giovane, con l'abbondante capigliatura bionda, che si rivedrà poi ripetuta da' suoi seguaci nel *Martirio di San Sebastiano* nell'appartamento Borgia. Egli non dimenticò neppure in quei personaggi, ad esempio in Giosuè, di ricamare le orlature delle vesti con archetti e borchiette.

Nell' altro campo della *Circoncisione dei figli di Mosè*

Fig. 451 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: *La Circoncisione dei figliuoli di Mosè.*
(Fotografia Anderson).

(figg. 451-456) il Pinturicchio dovette seguire più strettamente le tracce segnate dal Perugino. Il Bambino più a sinistra della scena (fig. 452), richiama perfettamente quelli che abbiamo veduto nelle Madonne descritte e alcune teste (esempio figg. 455-456) hanno i lineamenti con gli scuri accenti particolari del Pinturicchio ne'tondi e neri lacrimatoi, nelle narici, nelle labbra arcuate; e le vesti sono qua e là decorate di lineette e di borchiette auree. È probabile che il Perugino, fatto il cartone dell'affresco, mettendovi un fondo di paese

nella maniera di Don Pietro Dei con le tre rupi tra le quali rompe il cielo, chiamasse ad eseguirlo il Pinturicchio.

Fig. 452 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. *Sefora coi figliuoli di Mosè.*
(Fotografia Anderson),

Questi nella festosa tonalità del colorito dimostra come volgesse, secondo le proprie tendenze, gl'insegnamenti del maestro a intenti decorativi. La canefora (fig. 453) che si vede

a sinistra, quantunque un po' tòrta, ha nel biancore delle carni, delle vesti e de' veli un effetto di classica grazia; la vecchia che la precede (fig. 452) con robe sul capo è di una grande vivezza coloristica, e Sefora matronale (figura citata) con le bende che si aggirano intorno all'ampia chioma, incede grandiosa dietro Mosè minacciato dall'Angiolo. Quest'ultimo, con

Fig. 453 — Roma, Cappella Sistina. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

le vesti serpeggianti a mo' di criniere come negli angioli del Signorelli, per il disegno non riuscito del braccio sinistro e di tutta la figura inforcata sulle gambe, basterebbe di per sè a dimostrare come il Pinturicchio fosse più vivace che profondo, più gaio che serio, splendente apparatore piuttosto che meditato compositore. Come per quell'Angiolo si inspirò al Signorelli, nell'acconciatura di Sefora che tiene il Bambino per la circoncisione (fig. 454) guardò, per quelle trecce a mo' di montone, a maestri fiorentini. Non gli sfuggiva un particolare

di costume, nè alcun esempio di ricchezza ornamentale, anche se antico, per rallegrare gli occhi.

Il Pinturicchio, esecutore dell'affresco, ha scemata alquanto quella rigorosa unità cercata dal Perugino nelle due schiere di figure, allineate in duplice fila, le quali formano i due gruppi

Fig. 454 — Roma, Cappella Sistina.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. *La Circoncisione.*
(Fotografia Anderson).

della Circoncisione e dell'Incontro di Mosè con l'angelo che lo minaccia. Le teste nell'indietro della folla non si distanziano e in alcuni casi non si accordano per la rigidezza del segno col movimento delle teste anteriori.

Il *Battesimo* fu disegnato pure da Pietro Perugino, come si può arguire dal fatto che le due figure principali di Cristo nel Giordano e di Giovanni che lo battezza furono poi costantemente mantenute nell'arte sua, dal *Battesimo* della Galleria di

Vienna fino alle più tarde rappresentazioni di quel soggetto. Così nell'alto disegnò il gran tondo con l'Eterno benedicente, limitato da una zona di cherubini; e, di qua e di là dal cerchio, collocò due angioli oranti con un piede puntato sulle nubi ed

Fig. 455 — Roma, Cappella Sistina. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Anderson).

uno librato in aria; angioli che il Perugino ripeterà poi sempre nella gloria celeste.

Nel paese si ritrovano le linee proprie a lui, che soleva mettere una gran rupe a destra e stendere una valle col consueto lago, popolata di edificî, qui divenuti romani. Anche nella simmetria con la quale sono disposti nel lontano Gesù a destra, Giovanni a sinistra, ascoltati da turbe, e i gruppi nel primo piano degli assistenti alla cerimonia del Battesimo, si può trarre la persuasione che inventore sia stato il Perugino. Vedremo poi che l'esecutore fu, non già il Pinturicchio, ma Andrea d'Assisi detto l'Ingegno che lavorò, secondo il Va-

sari « nella cappella di Papa Sisto », il quale « ordinò che in Ascesi gli fusse ogni anno pagata una provisione da chi là maneggiava l'entrate. E così fu fatto infino a che egli si morì ».

Prossima alla Sistina è la pittura eseguita dal Pinturicchio

Fig. 456 — Roma, Cappella Sistina. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. (Fotografia Alinari).

della cappella Bufalini nella chiesa di Ara-Coeli, a Roma.

E che prossima sia all'opera della Sistina si può determinare per il riscontro degli affreschi dell'Ara-Coeli con quelli anteriori, ed anche per la ricerca tecnica che si rivela nella varietà degl' impasti. Tra i rapporti di questi affreschi con gli antecedenti, indichiamo quello dei due angioli musicanti (fig. 457), nella *Glorificazione di San Bernardino*, con gli altri oranti nella lunetta della Sala del Consiglio a Perugia; l'eleganza di attillati gentiluomini, visti a tergo, e la magnificenza di vecchi personaggi mitrati, richiamanti i quadretti di San Bernardino; le teste coperte da gonfie masse di capelli ricci e lucenti, quali abbiamo già veduti nella Cappella Sistina.

In quanto alla varietà tecnica, basti osservare gl' intonachi semplici e lisci nel corteo de' *Funerali di San Bernardino* (figg. 458-461), a sinistra, e la grassa pasta della testa del *monaco che racconta le istorie di San Bernardino* (fig. 462), e quella de' suoi ascoltatori.

Nella volta della Cappella Bufalini il Pinturicchio dipinse i *Quattro Evangelisti,* ispirandosi in alcune teste agli apostoli

Fig. 457 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli. Cappella Bufalini
Pinturicchio: Particolare della «Apoteosi di San Bernardino». *Angioli musicanti.*
(Fotografia Anderson).

di Pietro Perugino; nella parete a destra, dove s'apre la finestra, rappresentò *San Francesco che riceve le Stimmate,* per ricordare il fatto più saliente del fondatore dell'Ordine cui appartenne San Bernardino; quindi, a riscontro, la *Vestizione* di questo santo e, sotto la finestra, monaci e personaggi senza chiara significazione, tra i quali si volle riconoscere un *Monaco che racconta la vita di San Bernardino* (fig. 462 cit.). Nella parete a sinistra, nel lunettone in alto, è figurato *San Bernar-*

dino in età giovanile penitente nei pressi di Siena (fig. 463); in basso, in un gran campo, la *Morte del Santo* (fig. 458-461 cit.), nel fondo, dietro l'altare, la sua *Glorificazione*.

Il Pinturicchio si mostra non ancora determinato nelle forme e nella tecnica.

Nel quadro del giovane *San Bernardino penitente* (fig. 463) sono ancora ricordi dei quadretti della pinacoteca di Perugia

Fig. 458 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli.
Cappella Bufalini. Pinturicchio: *Funebri di San Bernardino*.
(Fotografia Anderson).

con le istorie del Santo, nelle eleganze, nella ricchezza della folla superba che va verso l'eremo di Bernardino, figurato come un San Giovanni nel deserto, come pure nel paese con l'erta rupe sassosa coperta di cespugli in vetta, nel grande albero dominante e ne' dolci declivi delle colline nel fondo. Nei *Funebri di San Bernardino* (figg. 458-461) Pinturicchio tenne presente la composizione della *Consegna delle Chiavi*, rompendo tuttavia il rigore delle linee del maestro, e la solennità e l'armonia dell'effetto, per l'addensarsi della folla verso

destra e l'irregolarità dei casamenti nel fondo. E, come nella *Circoncisione* sono alcuni bambini sul davanti, così ne pose due nel primo piano dei *Funebri di San Bernardino*, ma senza significato di sorta. Vedonsi frati intorno alla bara divoti, e storpî che si accostano al feretro. Un monocolo s'avvicina addi-

Fig. 459 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli.
Cappella Bufalini. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

tando al santo l'occhio spento; uno storpio mostra al santo il moncherino; un morticino è steso presso al cataletto. Le altre figure poco esprimono: un paggetto con una mano sull'anca guarda, diritto, immobile; un giovine gentiluomo, pure con una mano sull'anca e con l'altra reggente il soprabitone, in atto di osservare e di farsi osservare dallo spettatore; dietro a lui un vecchio dalla gran barba, con una specie di mitra in capo, lo prende per un braccio; una vecchia in caricatura,

col mento arcuato che quasi tocca la punta del naso, ascolta una giovane impensierita, nella quale si ripete a puntino il tipo delle Madonne primitive del Pinturicchio; una mamma guarda pensosa il suo bambino; un'altra donna prega; altri guardano; un giovane alza gli occhi al cielo, e molti, a sini-

Fig. 460 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli.
Cappella Bufalini. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

stra, fan da comparsa, come il paggetto porta-spada, inverosimilmente minuscolo, al pari del giovanetto che, nel *Battesimo* della Sistina del compagno Andrea d'Assisi, precede il gruppo sulla riva sinistra del Giordano.

In generale, in tutta la cappella si nota non esser nel pittore la sicurezza della forma; specie quando vuol fare una

figura di fronte alquanto in iscorcio, come dipingendo il fratacchione, nella parete destra, nella composizione del *Monaco che*

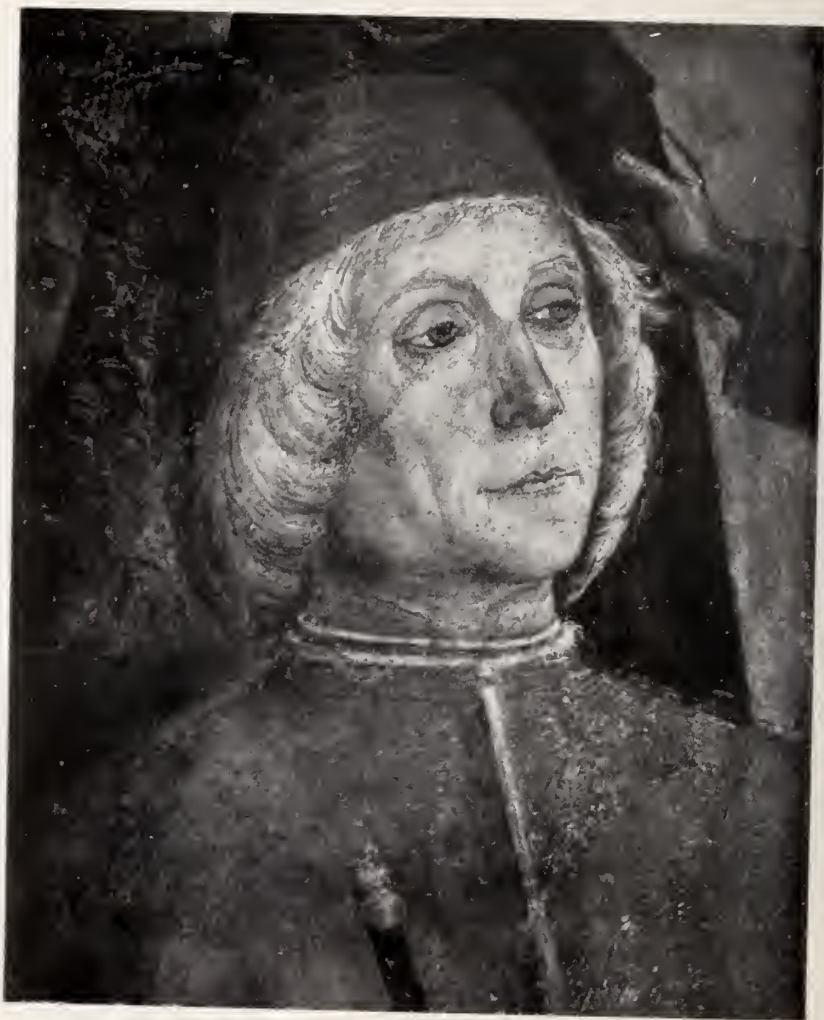



Fig. 461 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli.
Cappella Bufalini. Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

racconta le istorie di San Bernardino (fig. 462), cade a incassare troppo la testa globosa nelle spalle e a spiattellare stranamente la faccia.

Sfugge dal mostrare le figure di fronte e, generalmente, si compiace di rappresentarle di tre quarti; ma per la tendenza alla direzione unica, i personaggi di solito non prendono parte all'azione.

Ciò che il Pinturicchio cura particolarmente è la decorazione delle vesti e la festività dei colori. Di qua e di là si

Fig. 462 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli, Cappella Bufalini.
Pinturicchio: Particolare. *Monaco che racconta la storia di San Bernardino.*
(Fotografia Anderson).

gode di vestir figure ed angioli di tele d'oro; e con ornati d'oro che ridono nei campi azzurri fregia gli edificî dei fondi. Dalle nubi dorate in cui s' innalza ignuda l'anima ringiovanita di San Bernardino, nella *Glorificazione*, cade sulla cupola di un battistero un pulviscolo d'oro. Però nella cappella dell'Aracoeli v'è qualche abuso di rosso nelle calze, nei mantelli, ne' berretti.

Le teste, come già nelle opere precedenti, hanno grandi gli archi delle sopracciglia finissime, e le labbra strette e lunghe.

le mani hanno il mignolo arcuato e il pollice staccati dalle altre dita; le dita sono sottili e magre; segnate come nel Perugino, ma senza consistenza. I paesi hanno luce fredda mattinale, nè mostrano, secondo quanto si è detto a questo proposito, un senso fine del paesaggio; sono messi insieme come ne' Presepi di Natale, composti per i fanciulli: rupi traforate; monti verdi davanti, azzurri dietro, immersi nelle acque d'un lago. Alte le piante: palme fatte di maniera, cipressi, pini, abeti e arbusti

Fig. 463 — Roma, Chiesa d'Ara-Coeli.
Cappella Bufalini. Pinturicchio: *San Bernardino giovanetto fa penitenza.*
(Fotografia Anderson).

dal fusto esile, elevatissimi con foglie rade. Nonostante quel rigoglio e quella verde efflorescenza, nulla sta al suo posto nei piani che non degradano in giusta misura verso l'orizzonte. Insomma è una natura mancante di fondamento architettonico, non distribuita secondo la visione prospettica.

Eseguiti gli affreschi della cappella Bufalini, il pittore si recò probabilmente a Perugia, ove nel 1485 dipinge nel chiostro di Monteluce un « padiglione », e nell' '86 una Madonna e « certi altri lavori » sopra l'uscio del dormitorio nel palazzo de' Priori. Nel 1489, il 16 settembre, ancora a Perugia, si obbligava a dipingere nel duomo per la cappella di San Giu-

seppe le istorie del santo e lo Sposalizio; undici giorni dopo nominava suo procuratore Bartolomeo Caporali per trattare del prezzo del lavoro coi soprastanti alla Cappella.

Nel 1490 probabilmente era in Roma a frescare nel Palazzo dei Penitenzieri, e nel '92, di nuovo col Perugino, lavorava nella decorazione del Palazzo dei Santi Apostoli per il cardinal Giuliano della Rovere.

Della decorazione del Palazzo dei Penitenzieri restano ancora soffitti adorni ne' lacunari in ispecie di mitologiche rappresentazioni; del Palazzo dei Santi Apostoli, ora dei Colonna, rimangono frammenti nella volta d'una stanza: elegantissimi ornati circondano le accurate cornici: figure di fauni e di pastori con labari romani; fanciulli tra gli encarpi, o arrampicati sui candelabri aventi teste di caprone agli angoli di piedistalli poggiati sopra sirene; genî alati, reggenti tabelle ansate; pavoni, cornucopie, sfingi egizie, trofei. Tali elementi decorativi, profusi nella volta d'una stanza del Palazzo Colonna, ricavò il Pinturicchio dallo studio delle antichità romane.

Intorno al 1490 il decoratore aveva potuto dar corso alle proprie tendenze, e il pittore, reso più esperto, infiorò le sue immagini.

Di ciò sono esempio l'affresco della *Natività* (fig. 464), nella prima cappella a destra di Santa Maria del Popolo, appartenente alla famiglia della Rovere, e il quadro nella Sagrestia del Duomo di San Severino, la *Madonna della Pace adorata da Liberato Bartelli* (fig. 465), divenuto Priore della chiesa di San Severino nel 1489.

Nell'affresco romano il Pinturicchio ricorda l'ambiente disegnato dal Perugino nell'antico quadro dell'*Adorazione de' Magi*, nella Pinacoteca di Perugia, e ci mostra come fosse giunto ad assimilare quasi pienamente le forme del maestro, pur senza rinunciare alle sue predilezioni per le minuzie descrittive. Egli ha ottenuto però una larghezza nuova insieme con certa facilità del fare e grande vaghezza del colorito; il che si ritrova pure nella *Madonna della Pace*, a San Severino.

Ben poteva accingersi dunque alla decorazione dell'appartamento Borgia nel Vaticano, coi numerosi aiuti che gli era permesso di prendere, ora che la fama si era accresciuta e le importanti commissioni fioccavano.

Sotto alle stanze ove Raffaello lasciò eterni esemplari di pittura monumentale, il Pinturicchio, per Alessandro VI Borgia, coronò le idealità medioevali. Raffaello creò, il Pinturicchio elaborò le tradizionali e popolari imagini dell'arte; quegli stese i suoi grandi quadri sulle pareti, li compose secondo leggi di equilibrio e di ritmo, — questi trasfuse sulle volte delle aule dei Borgia la propria ebbrezza di colori.

Nelle volte, qua e là lampeggianti di stelle e di croci, si dispongono le figure dalle carni d'avorio e dalle vesti candide, come camei sul fondo di lapislazzuli; e sono inquadrate da grandi frange d'oro vecchio, così che le crociere sembrano paludamenti pontificali onusti di gemme. Nel fresco paese mattutino, che si vede nella lunetta della disputa di Santa Caterina, il disco del sole appare sull'orizzonte tra un nembo di faville d'oro, e i monti si coprono di sciami di lucciole, mentre fra il verde degli alberi ridono bacche fulgenti, e i fiori della terra splendono come nei paesi delle fate. Le figure sembrano uscite da un mondo ove cadono sul terreno i tesori a mo' di stelle filanti. Sulla fronte delle donne s'incastonano le gemme, e da queste si dipartono vezzi di perle intorno alle bionde chiome svolazzanti. Altra volta cuffie d'oro o turbanti ingemmati coprono il loro capo gentile, e collane regali circondano il collo eburneo; sul corpetto son ricamate palme, si rincorrono i meandri negli orli, si stendono intorno gioie e corone d'oro; sulle vesti piovono croci, gigli, fiori luminosi. Gli uomini portano corazze arabescate e ageminate, elmi gloriosi, turbanti e cappelli gemmati, vesti di broccato a fiori di melograno.

È tutta una fioritura fantastica nelle sale Borgia, ad onore di papa Alessandro VI, che è ricordato a ogni tratto, con grandi squilli, dal decoratore delle volte, in mezzo agli stemmi

Fig. 464 — Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo. Pinturicchio: *Il Presepe.*
(Fotografia Anderson).

papali, tra le fiamme ardenti e le corone da cui partono strali, e le lingue nere serpeggianti sul rosso.

I tori trionfano, camminando lungo gli scompartimenti delle crociere della seconda sala, ove è rappresentata la « Vita della Vergine e del Cristo »; e s' incontrano innanzi a candelabri, come i grifi nelle architetture romane. Nella terza sala, detta della « Vita dei Santi », il toro trova la sua apoteosi nella leggenda figurata d' Iside e d'Osiride; e si vede lungo la cornice, fra i tripodi, le tiare, i vasi, i cherubini, il ritratto del Papa, coperto di gemme, con ricca gualdrappa, solenne. Nel fondo della sala, sul coronamento dell'arco di trionfo simile a quello di Costantino, ma tutto di porfido e d'oro, in alto, tra candelabri ardenti, ecco il nume nella sua gloria, ecco il cultore della pace, ecco il bove!

Ancora nella quarta sala, detta delle « Arti liberali », gli aurei tori sul firmamento si appressano a un candelabro dorato, su cui alcuni genietti, araldi della gloria di Alessandro VI, suonano le tube adorne di pennoncelli, ov'è dipinta ancora l' impresa del toro. Da per tutto quell' immagine vi segue e vi sfolgora innanzi. Contemplando la figura della *Dialettica*, si vedrà, presso la eletta madre del sapere, un toro che s'accosta a un vaso; e nell'ultima sala della torre Borgia, detta « delle Sibille », guardando la rappresentazione degl' influssi delle divinità sugli uomini, ecco apparire Venere sul carro, non tirato dalle colombe o dai cigni usciti dalle onde marine, bensì da due tori. Financo Venere doveva presentarsi sopra un carro trionfale di papa Alessandro VI!

Non era nuovo all'arte il metodo di servirsi dei simboli figurati nello stemma dei personaggi che si volevano celebrare. Dapprima, verso la metà del Quattrocento, il precipuo motivo di decorazione delle sale signorili, delle cappelle gentilizie, de' codici miniati, era fornito dalle imprese adottate dal committente dell'opera e dal suo stemma, che si profondevano ne' soffitti, come negli orli delle pagine, e riempivano tutto. L'arte cantava come la cicala. Quanti alicorni popolarono Fer-

Fig, 465 — San Severino, Cattedrale. Pinturicchio: *Madonna col Bambino e Angioli.*
(Fotografia Alinari).

rara al tempo di Borso d'Este, quanti draghi volarono a Milano disegnanti con la loro curva la iniziale del nome di Francesco Sforza, quante penne ondeggiarono e cespi di rose fiorirono negli anelli col diamante mediceo!

L'artistica adulazione però, con l'avanzare del Quattrocento, non si limitò più a monotone giravolte, disegnando imprese e stemmi, ma studiò le allusioni ai nomi dei mecenati, i richiami storici onomastici. Forse le gesta d'Ercole non sarebbero state tanto popolari nel Quattrocento, se non si fossero rappresentate nelle ricorrenze onomastiche dei signori d' Italia.

Ciò nonostante, l'esaltazione del bue dello stemma borgiano dovett'essere per l'artista un gran rompicapo!

Già nella festa d'incoronazione di Alessandro VI, il 26 d'agosto 1492, il cardinale di San Marco, oltre a un arco trionfale, aveva eretto il simulacro d'un toro che gettava vino ed acqua; e in Banchi fu figurata Roma con la tiara in una mano e con un toro accanto.

Ma al Pinturicchio non bastava figurar tori, innalzarli sugli archi di trionfo e ammirarli nel cielo splendente, nello zodiaco; e non bastava mettere nei tondi azzurri delle volte lo stemma dei Borgia tra raggi, come il monogramma di San Bernardino, quasi che dal blasone borgiano pure partissero lingue di fuoco e fiamme d'amor divino: nel mito di Iside e di Osiride, riducendo l'opericciuola di Plutarco, egli trovò il modo di dar vita al simbolo. Ma poichè non aveva esempî precedenti del come svolger la favola delle due divinità egiziane, ricorse a forme di altre rappresentazioni, specialmente alle sacre e qualche volta alle mitologiche più comuni. Quindi la scena di Osiri in atto di trattenere Iside, si ispira all'altra di Dafne inseguita da Apollo; Mercurio che addormenta Argo ricorda la sfida di Apollo e Mida; Mercurio in atto di uccidere Argo sembra l'arcangelo Michele; Iside sovrana dell' Egitto, pare una Madonna sul trono con Santi ai lati; gli Egiziani che pregano Osiri sembrano Apostoli e Santi inginocchiati, assorti

nella visione della gloria del Dio; le nozze di Osiri e di Iside riproducono la scena dello sposalizio della Vergine!

Il *mito di Iside e di Osiride* fu espresso dapprima in medaglioni degli archi nell'ultima sala della torre Borgia; ma, nelle piccole e guaste composizioni, riesce arduo distinguere Tifone, il bue Api, Osiride e i sacerdoti egiziani, e molto più studiarne l'azione. Chiaramente invece si svolge il mito nell'arco e nelle volte a crociera della sala della « Vita dei Santi ». Nella volta verso la finestra, Osiri insegna agli Egiziani l'uso dell'aratro, a piantare le viti, a raccoglier frutta (fig. 466); quindi è lo sposalizio dei due numi; nella crociera verso il fondo della stanza le pitture figurano la morte di Osiride, Iside che ne ritrova le membra sparse, l'apparizione del bue Api e finalmente Api portato in trionfo.

Queste composizioni hanno la fastosa tonalità del Pinturicchio, le sue predilezioni per i costumi ricchi d'ornamenti, la sua vaghezza; e sono di sua mano propria tutte le bellissime della crociera verso il fondo dell'aula, di color chiaro e dolce con figure distribuite nelle vele della volta o adattate sulle basi dei triangoli, or brevi, or lunghi: così nello spazio dei frontoni, nel miglior tempo dell'arte greca, signoreggiavano le divinità e gli eroi in rilievo. Le figure della crociera verso la finestra hanno pure in gran parte le caratteristiche del Pinturicchio, ma non in tutto la sua pieghevolezza, la sua genialità, il suo chiarore.

Sembrano disposte parallele all'asse del triangolo, diritte, senza subire il curvarsi e il restringersi delle linee della volta. E quelle dell'arco, — Osiri che trattiene Iside, Mercurio che addormenta Argo al suono della zampogna, Argo ucciso da Mercurio, Iside sovrana dell'Egitto, — sono di un seguace del Pinturicchio, non del Francia, a cui pensò lo Schmarsow, notevole per certi gialli chiari e l'effetto semplice, schietto e paesano.

Col mito egizio, il Pinturicchio congiunse immagini che passavano innanzi a lui, come in un caleidoscopio. Sull'alto

del tabernacolo ove sta Osiri in atto d'insegnare il modo di arare la terra, ecco Giuditta col mozzo capo di Oloferne, in piedi, su una tabelletta ansata con le lettere S. P. Q. R.; e sul timpano del tabernacolo, entro cui siede Osiri che insegna a' suoi il modo di coglier le frutta, sulla testa recisa d'un gigante s'innalza un elegante paggio, che altro non è se non Davide vincitore di Golia! In altri due tabernacoli, sul triangolo terminale, stanno invece Nettuno ed Ercole, tra amorini e faunetti e simbolici tori. Sembra che il pittore riversasse sulle volte i cornucopî abbondanti di belle cose raccolte nella vita, che, quantunque disparate per forma e per soggetto, non contrastano nelle rappresentazioni fra loro, e si dispongono, si coordinano, si armonizzano sullo sfondo sfavillante delle crociere.

Nella cornucopia del Pinturicchio non dovevano mancare i ricordi delle rappresentazioni de' *Pianeti*, che gli aiuti dipinsero negli ottagoni interposti alle lunette, nell'ultima stanza della torre Borgia. Il soffitto di essa è decorato a tondi azzurri con ornati d'oro, e intorno a questi gira una greca come un verde festone, su cui grandi borchie splendono, come tra frondi le arance.

Tra i circoli stanno spazî ottagonali tutti fioriti, con un lembo d'azzurro che si schiude nel mezzo, su cui sfolgora un rosoncino. Il soffitto s'imposta sopra dodici peducci, nel prospetto de' quali si vedono le rappresentazioni dell'Astrologia e de' sette pianeti. È il trattato *De Sphera* divulgato nel Rinascimento, a pagine aperte sulle pareti della stanza del Borgia. La sfera armillare s'innalza tra personaggi che dovrebbero scrutar l'avvenire o aver insegnato a scrutarlo, Abumasar e Tolomeo forse; ed ecco *Diana* con la mezzaluna sulla fronte passare traverso il cielo, là dove il Canopo si annida, passare sopra il capo di pescatori. Segue *Mercurio* tra i Gemini e la Vergine sul carro trionfale, mentre nella terra germogliano le arti; poi *Venere* arriva baldanzosa sul carro guidato da Cupido e tirato da due tori.

Le coppie amorose guardano la dea trascorrente negli spazî celesti, e non cadono in moti licenziosi come a Schifanoia nel

Fig. 466 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio ed aiuti: *Osiride che insegna la frutticultura.*
(Fotografia Anderson).

gran salone, e come nelle stampe attribuite a Baccio Baldini: sembrano in estasi, con gli occhi al cielo rapiti. Sopraggiunge

Apollo, la divinità che presiede al Maggio; ma invece delle Muse, della fonte Castalia, dei poeti, degli sparvieri sacri al nume, vediamo un papa, un imperatore, un re, un cardinale ed altri. Il sapiente Apollo, nel palazzo Vaticano, diveniva lo Spirito Santo! *Marte* rincorre dal « quinto cielo molto caldo focoso » il divino compagno, ed eccita alla pugna gli uomini. Quindi *Giove*, « pianeta masculino posto nel sesto cielo caldo e umido, temperato di natura e d'aria dolcie », sembra eccitare alla gloria d'una buona caccia, se devesi giudicare dal gentiluomo che, nel piano, col falco in pugno, domina i compagni.

Arriva infine *Saturno* con la falce, « maninconico di natura e di piombo oscuro », che produce sulla terra ogni sorta di malvagi e d'infelici. Sotto al suo carro, tirato dai draghi tra verso i segni zodiacali dell'Acquario e del Capricorno, vedesi nel basso, come nelle stampe attribuite al Baldini, una prigione, dietro l'inferriata un prigioniero, fuori uno che lo sta confortando, uno storpio che si trascina sulle grucce.

Le composizioni non sono tutte d'egual valore, anzi alternativamente, a cominciare dalla Luna, appaiono ora informi, ora equilibrate: le prime, con figure dall'enorme testa tonda e dalle membra infantili e con lumeggiature d'oro a profusione su tutto; le seconde con figure di elegante aspetto, di forme aggraziate e di ragionevoli drappeggiamenti.

Qui ci troviamo di fronte a un maestro prossimo al Pinturicchio, così come nelle lunette, ove sono rappresentati *Sibille e Profeti* pur troppo assai guasti, con grandi rotuli, in una forma che rammenta gli affreschi di Corneto Tarquinia, opera di Antonio da Viterbo detto il Pastura.[1]

[1] Corrado Ricci (*Il Pinturicchio*, op. cit., 1912; e *Antonio da Viterbo detto il Pastura e l'Appartamento Borgia*, in *Per l'inaugurazione del Museo Civico di Viterbo*, 1912) fornì per primo la sicura determinazione di alcune parti dell'opera di Antonio da Viterbo nell'appartamento Borgia, dando così una prova evidente che le distinzioni fatte dalla critica in quell'opera di collaborazione rispondevano al vero. Egli è arrivato a trarre la conclusione definitiva delle ripetute osservazioni sulle forme peruginesche, specialmente per i due campi della *Rettorica* e della *Musica*.

Nell'altra stanza della Torre Borgia sono figure di *Apostoli* e ancora di *Profeti*, di un aiuto del Pinturicchio, derivante dall' Ingegno, Tiberio d'Assisi, dalle forme legnose e dai contorni taglienti. Neppure la decorazione di questa seconda stanza ha lo scintillio delle altre.

La prima sala dell'appartamento reca la rappresentazione delle Arti Liberali, in cui si distingueva la filosofia razionale; e cioè: la *Grammatica* (De sermone congruo), la *Dialetttica* (De sermone vero), la *Rettorica* (De sermone ornato), formanti il *trivium*; e delle altre Arti Liberali, in cui era suddivisa la filosofia naturale, cioè: l'*Aritmetica*, la *Geometria*, la *Musica*, l'*Astronomia*, costituenti il *quadrivium*.

Il Pinturicchio, nel dirigere la pittura della Sala detta « delle Arti », diede la forma sviluppata finale del soggetto artistico, senza riduzioni di sorta.

Ma dovette affidarne ad altri l'esecuzione che perciò non ha la sua gaiezza e la sua impronta fastosa. La *Grammatica* (fig. 467) sta sulla porta d'ingresso, seduta sullo scanno centrale d'un coro; presso a lei, sul basso, reca in una tabelletta il suo nome un piccolo discepolo, vicino a un vecchio con lunga barba, Prisciano, che può esser considerato il Giustiniano del Codice grammaticale. Altri, forse Aristarco tra essi, con libri e penne da scrivere, circondano a destra e a sinistra il seggio della nobil donna.

Il pittore fu probabilmente Tiberio d'Assisi, lo stesso della prima sala della torre Borgia, ove sono effigiati *Apostoli* e *Profeti*, con risolutezza di segno che cade nel duro e nello sgarbato, con archi di sopracciglia tracciati fortemente e le pupille vive entro le strette palpebre, con l'ossatura delle teste irregolare.

La *Dialettica* (fig. 468), assisa in un trono architettato come quello della *Grammatica*, tiene un serpentello nelle mani, simbolo già datole da Marciano Capella, per indicare probabilmente i filosofi che *vipereos plasmant syllogismos*. Le stanno attorno forse Boezio, Zenone, Porfirio; e Aristotile le ragiona: *Quos cavillare delectat, discant Aristotelem.*

Il pittore è differente da quello della *Grammatica*; qui ci troviamo innanzi ad un artista fiorentino, soggetto all'influsso

Fig. 467 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Tiberio d'Assisi: *La Grammatica.*
(Fotografia Anderson).

di Domenico Ghirlandaio, con certe tinte fumeggiate nelle carni, e teste che si ripiegano, e pieghe mal tagliate. Probabilmente egli è il ghirlandaiesco Jacopo detto l'Indaco che secondo il Vasari lavorò col Pinturicchio. Questi doveva esser

molto affaccendato se lasciava tanta libertà al suo meschino aiuto!

La *Rettorica* (fig. 469) tiene la spada assegnatale già da Marciano Capella, e una catenella che regge un globo per alludere, secondo la spiegazione data, alla catena d'oro che in

Fig. 468 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Jacopo detto l' Indaco (?): *La Dialettica*.
(Fotografia Alinari).

Omero indica la potenza di Giove su tutto l'Olimpo e sul nostro globo, e, secondo Platone, l'azione del sole sui pianeti. La nobil donna che con la sua eloquenza domina la terra, siede in un trono formato a nicchia fiancheggiato superiormente da due genietti, apparato con un drappo, mentre altri due genietti a destra e a sinistra tengono, l'uno una spada, l'altro un globo. Sei personaggi, tra cui forse Tullio, Quintiliano, Sidonio, difficilmente distinguibili per la convenzione peruginesca dei tipi, stanno ai lati del trono. Una figura sol-

tanto, quella a destra di un prelato, deve essere stata ritratta dal vero.

Quantunque sul gradino superiore del soglio si legga il nome di « Pentorichio », la *Rettòrica* ricorda il fare del Peru-

Fig. 469 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia
Aiuto del Pinturicchio. Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura: *La Rettorica*.
(Fotografia Anderson).

gino: peruginesco è il grandioso manto anche negli effetti di chiaroscuro; i due vecchi barbati rammentano i tipi di San Girolamo di Pier della Pieve e il *Numa Pompilio* della sala del Cambio, in Perugia; e pure il giovane a destra richiama i Santi della *Natività* nel quadro del Perugino a Roma, nella villa Albani.

Si possono riscontrare così, nella preparazione verdognola delle carni con orlature rosse troppo vive, ed anche in una rotondità di teste maggiore che nel Perugino e nella soavità minore, le caratteristiche del suo fedel seguace già ricordato,

Fig. 470 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Tiberio d'Assisi: *La Geometria*.
(Fotografia Anderson).

cioè Antonio del Massaro detto il Pastura, viterbese, il quale eseguì anche il prossimo angelo reggente lo stemma papale, tra le lunette della *Rettorica* e dell'*Aritmetica*.

La *Geometria* (fig. 470), seduta in un trono marmoreo a nicchia, con due candelabri ardenti sui peducci de' pilastri,

tiene in una mano una tavoletta su cui è tracciata una figura geometrica e un ventaglio d'oro tutto inscritto di numeri. È circondata da matematici, uno de' quali, probabilmente Euclide, misura un circolo con l'aperto compasso.

In questa figura allegorica e ne' personaggi che l'attorniano ritrovansi i caratteri di Tiberio d'Assisi.

L'*Aritmetica* (figg. 471 e 472) sta sopra un seggio sormontato da un baldacchino, e tiene il compasso e l'abaco; innanzi a lei, nel basso, il vecchio Pitagora; intorno, altri nove personaggi, fra cui forse Crisippo.

Anche l'*Aritmetica*, di fattura materiale, con ciocche di capelli a spira, si avvicina alle forme d'Andrea d'Assisi, pure serbando caratteri pinturicchieschi. Perciò noi supponiamo che ne sia autore Tiberio.

La *Musica* (figg. 473-475) siede sopra un trono simile a quello della *Rettorica*, ed è in atto di sonare il violino. Presso a lei due genietti soffiano in una cornetta, ed altre figure suonano e cantano, mentre Tubalcain batte sull'incudine con due martelli. Per un'antica confusione fra Tubal e Jubal, il primo, fabbro, è qui rappresentato come inventore della musica, mentre Jubal, al contrario, biblico Pitagora, avrebbe trovato i rapporti degli intervalli musicali.

L'opera è senza dubbio dello stesso Antonio del Massaro che ha dipinto la *Rettorica*.

L'*Astronomia* (figg. 476 e 477), nella grande lunetta sulla finestra, è in atto di mostrare il globo celeste a' suoi seguaci. Questa figura fu ritoccata probabilmente quando l'arco stesso della stanza fu ridipinto; i personaggi che gli stanno ai lati appartengono per istile al peruginesco Pastura.

Nella sala della « Vita di Santi » supposti patroni di casa Borgia, il Pinturicchio dipinse il suo capolavoro.

Sulla finestra di questa sala è un lunettone con la pittura del *Martirio di San Sebastiano* (fig. 478) tra i ruderi di Roma, sul fondo ove giganteggia il Colosseo. A destra e a sinistra gli arcieri, non tutti dipinti dalla stessa mano: i due ultimi a

sinistra appartengono al maestro angoloso, duro, sgarbato degli *Apostoli* e *Profeti* della torre Borgia; il resto ha la pienezza del

Fig. 471 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Tiberio d'Assisi: *L'Aritmetica.*
(Fotografia Anderson).

peruginesco Antonio da Viterbo che abbiamo incontrato nella sala precedente; anche la figura di San Sebastiano, in cui si

Fig. 472 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Tiberio d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Fig. 473 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: *La Musica*.
(Fotografia Alinari).

ripete, benchè più impalata, quella del Perugino a Cerqueto. Lo stesso fondo luminoso, non a tessere di musaico, come

Fig. 474 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto. *La Musica.*
(Fotografia Alinari).

nella « sala delle Arti liberali », rischiara le scene in tutta la stanza, avvolge le figure nei chiarori del mattino.

La bella *Santa Susanna presso la fonte* (fig. 479), ove accorrono conigli, cervi, scimmie e daini, è presa da due vecchi e condotta al supplizio; presso, la nobile *Santa Barbara perseguitata da Dioscoro suo padre* (fig. 480) fugge dal crepaccio che per prodigio s'è aperto nella muraglia della torre ov'era rinchiusa, e giunge le mani, pregando il cielo di assisterla.

Fig. 475 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Il padre suo esce dalla porta, e, stringendo con una mano la scimitarra, con l'altra la fronte, tutt'agitato, s'incammina dalla parte opposta, seguito da due cavalieri. Nel fondo il pastore che rivelò il nascondiglio della Santa, bianco come se il fulmine lo avesse già incenerito; e le Sante Barbara e Giuliana come due angioli traverso i campi.

Queste due rappresentazioni sono del Pinturicchio, festose di colore; e Santa Barbara con l'ondeggiante chioma bionda,

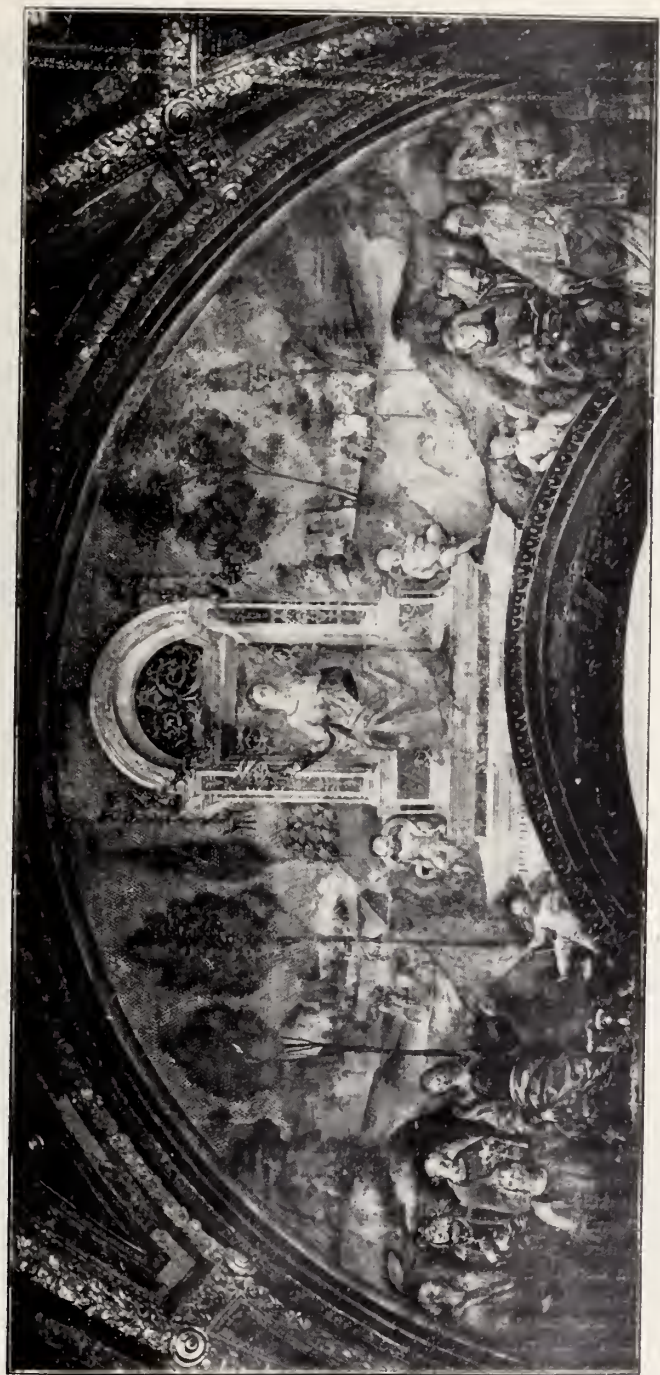



Fig. 476 — Vaticano. Appartamento Borgia. Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: *L'Astronomia.*
(Fotografia Alinari).

dalle pupille azzurrine, dalle bianche carni leggermente soffuse di rosa, è il tipo della bellezza muliebre del maestro.

Si ripete il tipo nella pittura di fondo della sala (figg. 483-487), nella dolcissima *Caterina che disputa davanti all' imperatore Massimino*, tra la folla dei sapienti e dei cortigiani di Alessandro VI, dei personaggi del seguito del sultano Gem, prigione nel Vaticano![1] Il Sultano (fig. 482) col manto di

[1] Ci è avvenuto di trovare sette disegni del Pinturicchio da lui eseguiti per servirsene nelle sue composizioni dell'appartamento Borgia: due nella Galleria dell'Istituto Städel a Francoforte, sotto il nome di Gentile Bellini; due nel British Museum, più volte editi sotto il nome di questo maestro; tre nel Louvre, non ancora esposti e senza attribuzione di sorta. Sono disegni condotti con un segno fermo, sobrio, e con un chiaroscuro che stampa gli effetti della luce all'aria aperta: e sono studî del Pinturicchio, che riproducono la corte del sultano Gem al Vaticano.

Contro questa determinazione si mossero molte obbiezioni per sostenere che i disegni sono della mano di Gentile; e si giunse perfino all'inverosimile col supporre che il Pinturicchio si fosse valso di disegni di Gentile Bellini per dipingere figure di orientali. S'interpretarono perfino le parole «*disegni retracti de Roma*» che si trovano nel testamento di Gentile Bellini, come se si trattasse di disegni ritirati da Roma, invece che di ritratti o *vedute* di Roma e si pretese che la parola *arzento*, che si legge in uno dei disegni, fosse esclusivamente veneziana, mentre quella forma s'incontra anche nell' Italia centrale.

Perduto terreno nel campo dei documenti, si è voluto vedere tra i disegni e gli affreschi semplicemente una materiale corrispondenza di un paio di costumi, mentre si tratta di una corrispondenza di tipi, del portamento, dei particolari de'lineamenti, della forma delle mani, oltrechè del costume. E quasi che al Pinturicchio potessero mancare in Roma costumi orientali ed anzi non li avesse sott'occhio nella stessa corte papale, con la gente del numeroso seguito del despota Gem, s'inventò il suo ricorso a Gentile Bellini. E poichè il Pinturicchio in tutta l'arte sua non mostra d'imitare se non il Perugino, suo maestro, si è cercato di dimostrare l'eccletticismo dell'artista indicando i disegni di Venezia, quelli che portarono il nome di Raffaello, come derivanti da Leonardo, Giusto di Gand, Signorelli e Mantegna. Quei disegni, come dimostreremo a suo luogo, oggi possono riconoscersi verosimilmente falsi e quindi cade questa idea dell'eccletticismo del nostro artista che fu uguale, anche troppo uguale, per tutta la vita. Infine, poichè non reggeva, anche per la serietà alla contraddizione, la pretesa corrispondenza all'ingrosso, si è ricorso all'ultimo scampo, alla differenza dello spirito artistico tra i due principali e più accurati disegni, quelli del British Museum, e l'arte del Pinturicchio, mentre tutto quanto conosciamo di Gentile Bellini, rigido, col segno tirato a piombo, con la penetrante caratterizzazione dei tipi, non ha riscontro di sorta con questi larghi e decorativi studî, ne' quali scorgonsi, ad esempio nella donna turca seduta del British Museum, gli occhi tondeggianti, gli archi sollevati delle sopraciglia, le labbra tumide, del Pinturicchio. Le mani del giannizzero poggiate sui fianchi, e quelle della donna turca lasciate quasi in abbandono sul grembo, mostrano lo studio di ritrarre persone in una positura voluta. Ugualmente si mostrano le altre figure della serie indicata di disegni; e i particolari delle pieghe parallele, nelle braccia del giannizzero e della donna seduta, si ritrovano simili nelle maniche della donna nell'altro disegno del Louvre. Di più, la condotta del segno in tutti i fogli non ha riscontro di sorta con quella che pare evidente in tutta la pittura di Gentile Bellini.

Il Frizzoni può credere stabilita l'opinione del Morelli che, davanti ai disegni del British Museum, notò ricordi del Pisanello, di Gentile da Fabriano e del padre di Gentile Bellini; ricordi che niuno evocherà per confermare ancora quella impressione fantastica, derivata da una escursione fatta nel campo storico, non da un obbiettivo esame dei disegni.

Fig. 477 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Fig. 478 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuti del Pinturicchio. Il Pastura e Tiberio d'Assisi: *Il Martirio di San Sebastiano.*
(Fotografia Anderson).

broccato d'oro, seguito da un familiare, sta sul suo cavallo bianco, mentre gli Ebrei e i capi d'ogni setta cercano di confondere la Santa, che tranquillamente discute, segnando con le dita gentili l'ordine di un sillogismo (fig. 483). Il Pinturicchio

Fig. 479 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: *Santa Susanna presso la fonte* — (Fotografia Anderson).

qui raccolse ed espresse i godimenti del suo spirito per i costumi variopinti degli orientali (figg. 484 e 485); inventò anche costumi fantastici, come quello dell'Egiziano, con geroglifici, e profuse collane d'oro alla sua folla. I più non seguono la discussione della regale fanciulla, ma guardano il pubblico, come si esponessero ad essere ammirati: l'Albanese che sta presso

al trono di Massimino pare che scruti fieramente l'osservatore, e il Turco che gli sta quasi dirimpetto e con le mani ai fianchi, guarda con furbesca indifferenza innanzi a sè (fig. 485). Il Sul-

Fig. 480 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: *Fuga di Santa Barbara* — (Fotografia Anderson).

tano (fig. 482), triste nell'aspetto, sarcastico, fissa gli occhi sugli Ebrei che consultano i libri per trovare le risposte alla sapiente donzella ispirata da Dio.

In altri due scompartimenti nella stessa sala le lunette recano la *Visitazione di Sant'Antonio Abate a San Paolo primo eremita* (figg. 486 e 487), e la *Visitazione della Vergine a*

Sant'Elisabetta. San Paolo, seduto presso una roccia traforata, spezza con l'ospite il pane recatogli dal corvo, mentre verso loro s'avanzano due discepoli e tre Grazie (fig. 487) con le corna ritorte luminose, con ali di pipistrello e zampe ferine. Ma i loro volti sono pieni di grazia, della grazia peruginesca del pittore della *Rettorica* e della *Musica*, Antonio da Viterbo, ed hanno un lustro nelle carni non proprio del Pinturicchio, un rilievo ben maggiore, e pieghette rivolte ad occhiello nelle

Fig. 481 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: *La Disputa di Santa Caterina davanti all'imperatore Massimino.*
(Fotografia Anderson).

estremità, particolari del Perugino e de' suoi seguaci. Nelle altre figure, come nella rupe del fondo, domina l'ocra gialla che troviamo pure tingere come di fiamma la roccia erta dietro la colonna dove è legato il *San Sebastiano*, nella stessa sala. Tanto nella *Visitazione di Antonio a Paolo eremita*, quanto nel *San Sebastiano*; il fondo è diviso in due aperture della roccia mediana; il che richiama i paesi del *Testamento* e della *Circoncisione* nella Sistina. Trattasi dunque d'un pittore peruginesco che dovette seguire il grande maestro nel tempo in cui questi era sotto l'influsso del Signorelli; e signorelliana è la figura di un monaco a destra, curvo, appoggiato al bastone.

Fig. 482 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Sultano Gem.*
(Fotografia Anderson).

Nel mezzo dell'altro lunettone è l'*Incontro di Maria con Elisabetta*. Avviene davanti a un nobile edificio riccamente

Fig. 483 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto. *Santa Caterina*.
(Fotografia Alinari).

ornato ne' pilastri, nelle cornici, ne' pennacchi degli archi. Dietro Giuseppe la sola figura frescata dal pittore del campo ora descritto, s'avanzano alcuni gentiluomini, una donzella con

Fig. 484 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

Fig. 485 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

un paniere di frutta in capo, e un fanciullino, che il Pinturicchio suol ripetere; dalla parte opposta, tra i pilastri, Zaccaria legge, un giovinetto scherza con un cane, alcune donne filano (fig. 488), annaspano, cuciono. È un gruppo di rara bel-

Fig. 486 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: *Sant'Antonio e San Paolo eremita.*
(Fotografia Anderson).

lezza, che rispecchia la vita nella casa signorile alla fine del Quattrocento, abbellita però alquanto dal Pinturicchio, il quale vedeva tutto sfolgorare dei più vaghi colori.

Sulla porta d'ingresso della stanza, in un tondo è la *Madonna* col *Bambino* (fig. 489) inghirlandata da cherubini. Nel volto di lei, secondo il Vasari, il Pinturicchio ritrasse Giulia

Farnese, la bella del Pontefice Alessandro VI; ma non è ben certo se veramente il Vasari abbia alluso a quel tondo, tanto

Fig. 487 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

più che il biografo aretino ricordò che nel medesimo quadro di una Nostra Donna si vedeva la testa di esso papa Alessandro adorante. E del resto la Vergine non è dissimile dal tipo mu-

Fig. 488 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare dell'affresco della *Visitazione*.
(Fotografia Anderson).

liebre proprio del Pinturicchio, e non può quindi riprodurre lineamenti fisionomici della Farnese.

Nella seconda sala, dopo quella rifatta dagli scolari di Raffaello, cioè in quella della « Vita della Madonna e di

Fig. 489 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia. Pinturicchio; *Madonna col Bambino.* (Fotografia Anderson).

Cristo », sono rappresentate nelle lunette l'*Annunciazione*, la *Natività di Gesù*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, la *Discesa dello Spirito Santo* e l'*Assunzione di Maria*. L'*Annunciazione*, col Dio Padre che discende tra un'aureola di Cherubini, abbandona già il carattere semplice, familiare, anche per il fondo con un arco di trionfo. La *Natività* pure ha per fondo un nobile porticato; l'*Adorazione de' Magi* un

loggiato in rovina. L'*Annunciazione* è colorita su disegno d'insieme del Pinturicchio, forse dall'Indaco, gonfio, grossolano, torbido; più evidenti opere di lui sono la *Natività* e l'*Adorazione*, cineree nei toni. Nella *Resurrezione* (figg. 390 e 391) si rivede il Pinturicchio nel disegno della forte figura del Papa e delle nobili guardie dormienti; mentre il Redentore con la destra mal ricurva e le gambe mal poggianti sullo sgabello delle nubi, col manto rigonfio e pesante, potrebbe pure essere

Fig. 490 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio ed aiuto: *La Risurrezione e Papa Alessandro VI adorante.*
(Fotografia Anderson).

stato dipinto dall' Indaco. L'*Ascensione* ricorda in particolare il pittore della seconda sala della torre Borgia, Tiberio d'As-

Fig. 491 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Pinturicchio: Particolare della *Risurrezione. Papa Alessandro VI, Borgia.*
(Fotografia Anderson).

sisi. Il Pinturicchio non è neppure nella *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 492), dove riappare il maestro precedente. L'*Assunzione* (fig. 493 e 494), compreso il ritratto supposto di Francesco

Borgia, tesoriere papale (fig. 494), appartiene, invece, ad Antonio da Viterbo detto il Pastura.

In genere nelle composizioni il Pinturicchio mostra grande stento: non sa congiungere la sua folla, non sa avvincerla con

Fig. 492 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Tiberio d'Assisi: *Discesa dello Spirito Santo.*
(Fotografia Anderson).

gli elementi del dramma. Nel mezzo dello spazio de' suoi affreschi, mette per lo più un grande trono con baldacchino e tappeti, e vi dispone intorno le figure in forma esagonale. Le teste de' personaggi si chinano dolcemente sugli omeri; i giovani occhieggiano voluttuosamente tra le ondeggianti chiome

bionde; tutti vestono i costumi più ricchi e più belli, e spesso portano una mano sull'anca, come se si mettessero in mostra. Si è detto che il Pinturicchio è molto fantasioso, e proprio non è: è un apparatore magnifico. Egli si contenta di profondere ori e gemme nel campo delle sue pitture: che queste sieno bene equilibrate o no, poco gl'importa; che i costumi sieno veri o no, poco lo turba. Egli ama il colore, ne gode con quegli occhi suoi di gioielliere; ruba ai musaicisti le tessere splendenti; ai tappezzieri le stoffe alluciolate, i tessuti a fiorami, i broccati e i damaschi; ai marmorari il lapislazzuli e i verdi smeraldini; alla moda i veli colorati, le stoffe a righe variopinte, le orlature ricamate; agli orefici le collane, le catenelle, le cinture, le placchette, i globoletti, tutti i gingilli. Nella costruzione delle figure non si affatica troppo; e le mani specialmente sono il cruccio dell'artista, il quale talora non sa che farsene, e le appoggia all'anca, sulle ginocchia, o le stringe alla cintura, le fa additare qualcosa, le fa tenere rotuli e libri. Non parlano le sue mani! Il Pinturicchio parla soltanto col colore, anzi canta con esso una canzone allegra di festa, un ditirambo!

Nei lavori grandi ebbe molta pratica, come ben disse il Vasari; e vi consumò, come dicevano gli Orvietani, « troppo oro, troppo vino e troppo azzurro ».

Nel giugno del 1492 il Pinturicchio in Orvieto assumeva di dipingere a proprie spese due evangelisti e due dottori della Chiesa; ma sin dal principio guastaronsi gli umori tra lui e i soprastanti dell'opera del Duomo, che vollero licenziarlo, perchè le sue pitture non davan loro nel genio. Il 15 dicembre il pittore, ancora in Orvieto, riceveva da Ippolito Camerlengo venti fiorini, probabilmente a saldo di lavori già iniziati che dovette abbandonare per recarsi a Roma, ove si dette a dipingere per Alessandro VI. Nel marzo del 1493 il comune di Orvieto richiedeva il pittore al Pontefice, perchè desse compimento all'opera della cattedrale; ma si ebbe a risposta che Bernardino stava eseguendo alcune pitture nel palazzo Vati-

cano, e che intorno ad esse avrebbe dovuto occuparsi ancora alquanto. E sino al marzo del '96 non sembra che il maestro

Fig. 493 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'*Assunzione*.
(Fotografia Anderson).

riprendesse il lavoro interrotto per gli Orvietani, i quali lo accusavano di consumar troppo oro, troppo vino e troppo azzurro. Oro ed azzurro invece aveva potuto intanto prodigare

nelle sale Borgia, in una delle quali, nella prima della torre Borgia, è segnata la data 1494. Questo però non dimostra che fossero proprio in quell'anno compiute le più magnifiche stanze del resto dell'appartamento.

I due brevi pubblicati dal Vermiglioli, il primo del 1495, il secondo del luglio 1497, fan credere che, dalla fine del '92 al '98, il Pinturicchio lavorasse nelle stanze Vaticane e in Castel Sant'Angelo per Alessandro VI, il quale lo ricompensava donandogli un podere in territorio di Perugia, e lo teneva presso di sè come pittore ufficiale. Il secondo dei brevi richiama ancora l'opera del Pinturicchio in Vaticano, con questa frase: *pro picturis in palatio nostro apostolico et in arce Castri S. Angeli non absque laboribus, industria et maximo sumptu factis*. A prova che la data 1494 si riferisce non alla sola decorazione della torre Borgia, ma a tutte le stanze dell'appartamento, fu citata la lettera del 1493, scritta da Alessandro VI agli Orvietani, invitandoli ad usar pazienza ancora per qualche giorno nell'aspettare il Pinturicchio, da lui impegnato in lavori; ma quella lettera non significa che proprio per pochi giorni soltanto occorresse allora il pittore al Vaticano. Quel modo garbato di procrastinare la soddisfazione di promesse è purtroppo comune. Certo, il tempo occupato dal Pinturicchio nell'appartamento Borgia fu breve, ma non quanto si è supposto. Altri suoi aiuti lavorarono in separati scompartimenti, e insieme con altri in uno scompartimento stesso. Finanche a Orvieto, ov'egli tornò nel 1496, pur dovendosi eseguire solo due figure di dottori nella cappella grande del Duomo, ne lasciava ad altri la esecuzione; tanto che fu richiamato all'ordine dai soprastanti della cattedrale, per mezzo d'un procuratore, il quale promise di fare in modo *quod dictus magister Bernardinus plus non peteret, quia in dicto laborerio laborare fecit ser Vincentius*. Che molti fossero i cooperatori del Pinturicchio lo dice anche il Vasari; e tuttavia, ligi al loro maestro e duce, non alterarono il tessuto a ricami e a frange d'oro da lui tirato sulle volte papali.

Le accennate pitture di Castel Sant'Angelo, come sappiamo dalla descrizione lasciatane da un contemporaneo, Lorenzo

Fig. 494 — Roma, Vaticano. Appartamento Borgia.
Aiuto del Pinturicchio. Antonio da Viterbo: Particolare dell'affresco dell'*Assunzione della Vergine* — (Fotografia Anderson).

Behaim, rappresentavano gli avvenimenti della venuta di Carlo VIII in Roma. Si vedeva Carlo ginocchioni innanzi a

papa Alessandro; poi quando presta obbedienza al Concistoro; in un terzo scompartimento, quando Filippo di Sens e Guglielmo di S. Malò sono investiti della dignità cardinalizia; in un quarto scompartimento, la Messa detta dal papa in San Pietro servita dal Re; nel quinto, la processione di San Paolo, stando il Re alla staffa del Pontefice; nel sesto, re Carlo che parte alla volta di Napoli accompagnato da Cesare Borgia e dal sultano Gem.

Nel tempo in cui fu occupato da Alessandro VI e precisamente fin dal principio del 1495, il Pinturicchio per la città sua e per la Chiesa di Santa Maria de' Fossi eseguì un'ancona d'altare (figg. 495 e 496), oggi nella Galleria di Perugia.

Nel mezzo, è la Vergine col Bambino e San Giovannino, questi in atto di giocare con la crocettina alla quale si avvolge il motto: « Ecce Agnus Dei »; ai lati, in due minori scompartimenti, sono l'Arcangelo e l'Annunciata, e in due maggiori centinati, Sant'Agostino e San Girolamo; nella cimasa, Cristo sul sarcofago tra due angioli, San Girolamo nel deserto e Sant'Agostino che guarda sorpreso il fanciullo divino ginocchioni presso la spiaggia del mare; in quattro tondi chiusi da festoni di fronde e frutta sui peducci, i quattro santi Evangelisti. In questo quadro il Pinturicchio trasse pro di tutte le sue ricerche anteriori, e la Vergine, benchè alquanto più tonda, richiama le dolci sembianze di quella di San Severino, il Bambino benchè più aggraziato, riprende i lineamenti dei fanciulli tenuti nelle braccia delle primitive Madonne. Anche l'Arcangelo Gabriele e l'Annunziata rispondono a tipi già elaborati dall'artista, il quale ritrova un modellato più nutrito nel Cristo sul sarcofago e negli Angioli che lo assistono. Il San Girolamo nella predella richiama lo stesso santo del Perugino nella Galleria di Vienna; e il paese ripete le antiche forme peruginesche, senza però quel degradare e moltiplicarsi de' piani, tanto studiati nel maestro. L'apparatore magnifico volentieri faceva anche senza del paesaggio, e nel fondo scuro del San Giro-

Fig. 495 — **Perugia**, Pinacoteca Civica. Pinturicchio: Ancona per la Madonna dei **Fossi.**
(Fotografia Alinari).

lamo e del Sant'Agostino come di Cristo sul sarcofago, segnò auree intrecciature, a cerchi, poligoni e croci.

Così, sul fondo di quadratini e di poligoni, ornati di gigli a croce, collocò la figura di *Sant'Agostino*, adorata da confratelli, eseguita per la chiesa di questo Santo in Perugia l'anno 1500, ora nella Pinacoteca di questa città.

Il Pinturicchio, come si è veduto in queste ultime opere, fa tesoro dell'acquistata esperienza; non ricerca più, non si modifica più; slarga soltanto e gonfia le vecchie forme.

Quando lasciò Roma, alle proprie eleganze decorative aveva aggiunto anche fondi a tessere musive, di cui fece uso poi in una *Madonna* nella Chiesa di Santa Maria Maggiore, a Spello (fig. 497), rimettendo a nuovo le decorazioni cosmatesche nella cattedra della Vergine. In tutto, a Spello, il Pinturicchio appare più rafforzato dalla pratica, più grandioso: profitta dell'antico nel nimbo, nelle stellette musive del fondo della cattedra e ne' bracciuoli. Non era sfuggito a' suoi occhi di gazza l'orientale motivo lussureggiante de' Cosmati, e lo ripetè in quella chiesa.

Ivi condusse anche nel 1501 gli affreschi della Cappella Baglioni, detta « la Bella ». Nei grandi affreschi delle tre pareti sono l'*Annunciazione*, l'*Epifania*, la *Disputa di Gesù coi dottori*. Le quattro vele della volta a crociera recano sul fondo azzurro *quattro Sibille* in trono: la Tiburtina, l' Eritrea (fig. 498), l' Europea, la Samia, vestite sfarzosamente come le altre da lui dipinte con Antonio da Viterbo nella vôlta del coro di Santa Maria del Popolo, in Roma.

Nell'*Annunciazione* la Vergine tiene le mani giunte, col mignolo arcuato e le dita smagrite. I capelli sono filati, cadenti, come bagnati; il disegno è grosso; la scollatura rettangolare non segue il movimento del busto; le sopracciglia sono ad archi elevati; le labbra, come al solito, piccole; il labbro superiore, sottile.

Così vedesi l'Angiolo, con drappi che non s'attagliano alle forme, ornati, ricamati, ma tagliati all'ingrosso; così i lineamenti senza forza di rilievo, ripetizione degli altri suoi Arcan-

Fig. 496 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Pinturicchio: Particolare dell'ancona suddetta. *Madonna col Bambino e San Giovannino*
(Fotografia Alinari).

geli annunziatori. A Spello egli torna sempre sui proprî passi: anche nelle due Madonne di Santa Maria Maggiore, il putto è quello adulto, gonfio, la Vergine sempre la medesima con il taglio rettilineo della scollatura, con la ciocca serpentina di capelli. Così nella *Disputa*: le figure sono quelle che il Pinturicchio ha ripetuto a iosa. C'è finanche a destra la vecchia dal mento che avanza quasi a toccar la punta del lungo naso: la caricatura osservata ad Ara-Coeli.

Le Sibille da lui dipinte nella vôlta della cappella di Santa Maria Maggiore a Spello ritornano a Roma in Santa Maria del Popolo, eseguite con la cooperazione di Antonio da Viterbo.

Anche le Sibille di Santa Maria del Popolo sono come intagliate sul fondo musivo, che faceva dimenticare all'artista gli studî per rendere le distanze nello spazio.

Nell'appartamento dei Borgia in Vaticano, nella vôlta della Cappella Baglioni a Spello, in Santa Maria del Popolo a Roma e nella vôlta della libreria Piccolomini a Siena, il Pinturicchio ripetè Sibille e Sibille.

Da Isidoro di Siviglia, che nel secolo VI riassunse le dottrine delle Veggenti, l'arte non idoleggiò mai come il Pinturicchio quelle Vergini proclamanti le verità divine e i segreti dell'avvenire. Ma non negli accessi di furore, non invase dal divino spirito son rappresentate dall'umbro pittore, che si piacque invece di farle graziose donzelle, come reginette in trono, a Spello (fig. 498 cit.), e a Siena; pavoneggiantisi nelle vesti magnifiche, stese sopra uno sdraio, fisse come davanti allo specchio, in Santa Maria del Popolo a Roma (figg. 499-501).

Il Perugino aveva posto nel Cambio in una tabelletta il proprio ritratto: e così fece il Pinturicchio nella Cappella Baglioni (fig. 502). A vederlo, chi lo direbbe l'aggraziato pittore della dolce Caterina nell'appartamento Borgia, lo sfavillante decoratore delle vôlte con Iside ed Osiride e l'ideatore delle civettuole Sibille? Il Perugino aveva attratto quella debole natura con la sonorità dell'arte sua; mentr'egli sarebbe stato

Fig. 497 — Spello, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Pinturicchio: *Madonna*.
(Fotografia Anderson).

incline a far modeste cose, a rallegrare con trovate giocose, con trilli vivaci.

La debolezza dell'invenzione del Pinturicchio si scorge appieno nei quadri storici della libreria Piccolomini, nella Cattedrale di Siena, commessigli il 29 giugno 1502 dal Cardinal

Fig. 498 — Spello, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Pinturicchio: *La Sibilla Eritrea*. (Fotografia Anderson).

Francesco Piccolomini, poi papa sotto il nome di Pio III (figg. 503-504).

Vi sono rappresentate *le geste di Enea Silvio Piccolomini*, poi Pio II. Il Pinturicchio vi lavorò attorno sino al 1509. Il 7 di gennaio di quell'anno ricevette l'ultimo pagamento dei 1000 ducati d'oro convenuti. Si è detto che il Pinturicchio, sentendosi debole nell'inventare e nel comporre, si fece fare da Raffaello gli schizzi per i suoi affreschi, — e uno di essi sarebbe quello conservato nella galleria degli Uffizî, un altro quello già in casa Baldeschi a Perugia. Non solo però l'iscrizione del primo di quei disegni non è della mano di Raffaello,

ma il disegno stesso si riconosce, invece, come un ricordo preso dalla pittura che rappresenta Enea Silvio in partenza per Basilea.

Ancora una volta il Pinturicchio si valse di tutti i materiali della sua bottega; riprese gli studî fatti degli Orientali al seguito del sultano Gem; ricorse al Perugino per segnare

Fig. 499 — Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo.
Pinturicchio e Antonio da Viterbo: *La Sibilla Persica*.
(Fotografia Anderson).

fughe d'archi e di pilastri, che lasciano intravedere il paese dall'apertura mediana. Inabile a scorciare, non esperto a segnar distanze di spazio, addensò moltitudini con le teste piegate dolcemente sugli omeri rivolte allo spettatore, anche quando necessità voleva che si volgessero al centro dell'azione.

Tutti i quadri sembrano fatti a pezze di colore, sciorinate sulle pareti della libreria Piccolomini. Il rilievo manca su quelle figurate superficî; l'espressione è assente dalle eleganti comparse; la storia è resa con la verità capricciosa del vestiario

Dai quadretti di San Bernardino a Perugia, dov'era fresca la gioia del nuovo, meditata, lieta la rappresentazione della

Fig. 500 — Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo. Coro.
Pinturicchio e Antonio da Viterbo: *La Sibilla Eritrea.*
(Fotografia Anderson).

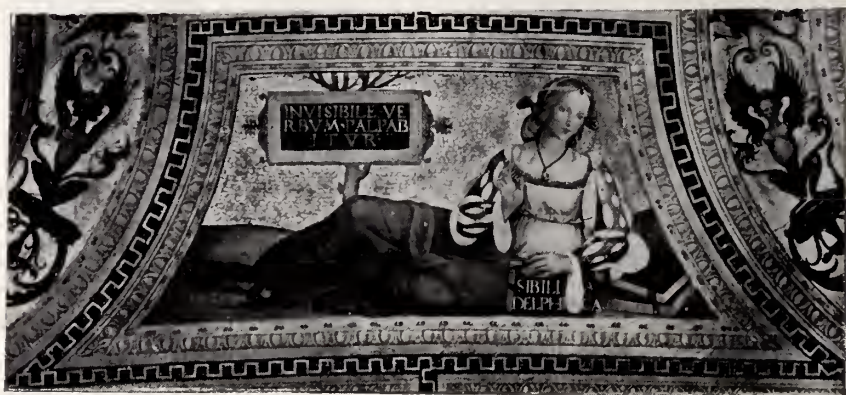



Fig. 501 — Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo. Coro.
Pinturicchio e Antonio da Viterbo: *La Sibilla Delfica.*
(Fotografia Anderson).

vita del Rinascimento, a questi affreschi è il passaggio dalla persona alla maschera.

Le leggi determinate da Piero della Francesca, osservate in quei quadretti, qui sono trasgredite e offese. Dall'asse mediano dei campi d'affresco dipendono le composizioni affaticate, vecchie, materialmente distribuite. E tutto quel riso di

colori, tutta quella melodica dolcezza dei personaggi, non bastano a coprire la povertà dei mezzi del costruttore delle scene.

Fig. 502 — Spello, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Pinturicchio: *Autoritratto.*
(Fotografia Anderson).

Gli fu compagno il pittore stesso che lo coadiuvò nell'Appartamento Borgia: Tiberio d'Assisi: si riconosce qua e là, con le teste rigidamente squadrate, in contrasto con quelle piegate

sugli omeri del Pinturicchio. L'aiuto non servì certo a migliorare l'effetto, anzi rese più goffe le cataste dei personaggi.

Fig. 503 — Siena, Cattedrale. Libreria Piccolomini.
Pinturicchio: *Pio II riceve i crociati in Ancona* — (Fotografia Alinari).

Meglio dipinse il Pinturicchio a Siena, nel Duomo, la cappella di San Giovanni: cinque scompartimenti con la *Natività del Battista*, il *Precursore giovinetto*, la *Predica alle turbe*, il

ritratto di un cavaliere di Rodi (fig. 505) e quello di un *giovane cavaliere gerosolimitano* (fig 506). Le figure all'aperto, gli alberi

Fig. 504 — Siena, Cattedrale. Libreria Piccolomini.
Pinturicchio: *Enea Silvio Piccolomini riceve la corona di poeta dalle mani dell'imperatore Federico III* — (Fotografia Alinari).

e il paese sembrano ritagliati sul fondo bianchiccio o a finte tessere dorate; gli oggetti nello spazio perdono ogni corrispondenza di tonalità, e quelli su fondo dorato divengon nerastri.

Meglio che a dipingere storie il Pinturicchio sarebbe stato adatto a colorire quisquilie; e della sua tendenza dette una lampante prova nella tavola dipinta con Eusebio di Sangiorgio in Sant'Andrea, a Spello, la *Madonna e Santi* (fig. 507), dove presso al Battista pose un calamaio, un astuccio aperto con

Fig. 505 — Siena, Duomo.
Cappella di San Giovanni. Pinturicchio: *Un cavaliere di Rodi.*
(Fotografia Alinari).

una matita e una penna; in una panchetta davanti a lui un paio di forbici, un temperino, un piccolo sigillo, due carte sulle quali sono ricopiate per intero l'indirizzo e la lettera ch'egli ricevette da Gentile Baglioni mentre dipingeva i Santi e la Madonna dell'ancona d'altare!

Non ricordiamo le altre fatiche tarde dell'artista che ogni

giorno veniva meno ai principî della sua educazione pittorica, per lui troppo solenne, e alle stesse sue decorative e geniali conquiste.

Morì nel 1513.

Sigismondo Tizio così ne racconta la morte: « Nella notte

Fig. 506 — Siena, Duomo.
Cappella di San Giovanni. Pinturicchio: *Cavaliere Gerosolimitano.*
(Fotografia Alinari).

che seguì la domenica 11 dicembre morì Bernardino di Perugia, eccellentissimo pittore, come si dimostra per le opere con le quali ha adornato la città di Siena, ove aveva comprato, per farvi dimora, il palazzo principale del papa Alessandro III e delle possessioni nella campagna presso Pernina. Egli lasciò una vedova chiamata Grania e due figlie, e fu sepolto nella chiesa di San Vincenzo. Si dice che un certo Paffo, uomo di

bassa condizione, aveva relazioni segrete con la donna di Bernardino, e che non gli lasciarono avvicinare alcuno quando cadde

Fig. 507 — Spello, Chiesa di Sant'Andrea.
Pinturicchio ed Eusebio da San Giorgio: *Madonna, quattro Santi e San Giovannino.*
(Fotografia Anderson).

malato, eccetto alcune donnicciuole del vicinato, che mi raccontarono più tardi come il Pinturicchio s'era lamentato di patir la fame, d'esser lasciato morire per mancanza di alimento ».

Così miseramente finiva il pittore delle sontuose aule dei Borgia! [1]

---

[1] Opere attribuite al Pinturicchio non citate nel testo: ASSISI, Cappella di San Bonaventura: *Padre Eterno* (opera di Tiberio d'Assisi); BERLINO, Friedrich Museum, n. 132-A, reliquiario: *Tre Santi* (di Andrea d'Assisi); BOSTON, Collezione Gardner: *Madonna col Putto* (di autenticità sospettabile per esservi malamente fusi elementi di composizioni particolari di diversi periodi dell'artista); CITTÀ DI CASTELLO, Duomo, sacrestia: *Madonna col Putto* (di un seguace); DRESDA, Galleria: *Ritratto di giovinetto* (opera del Perugino); ESZHERGOM (Ungheria), Palazzo del Capitolo: *Madonna col Putto e San Bernardino* (pittura d'infimo ordine, neppure attribuibile a un seguace); FRANCOFORTE SUL MENO, Istituto Städel: *Madonna tra i Santi Cristoforo e Sebastiano* (opera di Fiorenzo di Lorenzo); LONDRA, Galleria Nazionale, n. 693: *Santa Caterina d'Alessandria*; ID., id.: *Ritorno di Ulisse*, affresco; ID., esposto al Burlington Fine Arts Club dal signor Cornwallis: *Madonna col Bambino e due angioli* (raffazzonata specialmente sopra una Madonna del Pastura); MASSA DI CARRARA, Duomo: *Madonna e angioli*; MILANO, Galleria Ambrosiana: *Madonna col Bambino benedicente un adoratore* (raffazzonatura moderna); ID., Raccolta Borromeo: *Cristo che porta la croce* (1513); ID., presso il marchese Visconti-Venosta: piccolo *Crocefisso*, astile, dipinto (non suo); ID., id.: *Madonna col Putto e San Giovannino*; MOMBELLO (Como), presso il principe Pio di Savoia: *Madonna* (1497, di autenticità dubbia); MONACO DI BAVIERA, Collezione Tucher: *Madonna col Putto*; NAPOLI, Museo Nazionale: *Assunzione della Vergine* (bottega); OXFORD, Collezione della Università: *Madonna col Putto*; ORVIETO, Duomo, affreschi: *Santi Marco e Gregorio* (bottega); PARIGI, Museo del Louvre: *Madonna col Bambino tra due Santi* (non appartenente al Pinturicchio; il Santo a sinistra par ricavato da maestro dell'Italia settentrionale; le forme sono senza rilievo, la decorazione sforzata); ID., Raccolta del barone Schickler: *Madonna col Putto*; PIETROBURGO, Raccolta Botkine: *Madonna col Putto* (raffazzonatura moderna); ROMA, Galleria Borghese, n. 377: *Crocefisso coi Santi Girolamo e Cristoforo* (del Perugino); ID., Campidoglio, Sala VI, affresco: *Maria e Angeli* (del Pastura); ID., Chiesa di Santa Cecilia, cappella Ponziani, affresco: *I Quattro Evangelisti* (bottega); ID., Chiesa di Santa Maria del Popolo, cappella del Presepio: cinque lunette con *Scene della vita di San Girolamo* (eseguite da un aiuto del Pinturicchio, Tiberio d'Assisi); ID., id., cappella della Rovere, Quadro sull'altare: *Madonna e quattro Santi* (Pinturicchio e Tiberio); lunetta: *Il Padre Eterno con cherubini*; l'*Assunzione* (opera di Tiberio); cinque lunette con *Scene della vita della Vergine* (opera di Tiberio d'Assisi); lunetta sul sarcofago di Giovanni della Rovere: *Cristo morto fra due angioli* (maniera del Pastura); ID., id., Cappella di Santa Caterina, lunette coi *quattro Dottori della Chiesa* (maniera del Pastura) ID., id., affreschi nella volta del Presbiterio (opera del Pinturicchio e del Pastura); ID., Collezione Spalletti: *Madonna col Putto* (velata da ridipintura); ID., Collezione Stroganoff: *Madonna col Putto* (sospettabile); ID., Galleria Nazionale Corsini: *San Girolamo* (ripetizione di un altro primitivo del Perugino; oscurato da restauri); ID., Vaticano, Belvedere: affreschi nelle volte e nelle lunette della loggia e di alcune stanze (caratteri prevalentemente perugineschi); ID., Pinacoteca Vaticana: *Incoronazione della Vergine* (bottega); ID., id.: *Sposatizio di Santa Caterina* (sembra imitazione delle Madonne primitive del Pinturicchio); SAN GIMIGNANO, Municipio: *Madonna in gloria*; SIENA: Palazzo del Magnifico: affreschi a grotteschi e figurazioni mitologiche (in parte periti); ID., Pinacoteca: *Madonna delle melegrane* (prossima al tempo dell'ancona di Santa Maria dei Fossi); ID., id.: *Sacra Famiglia con San Giovannino*; SPELLO, Chiesa di Santa Maria Maggiore, vecchia Sagrestia: *Angelo* a fresco; ID., Chiesa di San Girolamo: *Natività* a fresco (opera di Andrea d'Assisi); SPOLETO, Duomo, cappella a destra, affreschi guasti: *Madonna e Santi*, il *Padre Eterno*, *Cristo morto* (opera di un seguace); VALENZA, Accademia di Belle Arti: *Madonna col Putto* e *Giovanni Borgia seniore* (guasta); WIGAN, presso il conte di Chawford: *Madonna del latte* (di autenticità sospettabile).

* * *

Andrea di Luigi detto l'Ingegno assisiate, è indicato dal Vasari come uno dei pittori che lavorarono nella Sistina e che ebbe ricompense e favori da papa Sisto.[1]

Noi l'abbiamo già indicato come cooperatore del Perugino nella Sistina. E Pier della Pieve, afferma il Vasari, « lo adoperò sempre nelle più importanti pitture che facesse; come fu nel Cambio di Perugia » ... Si ha notizia del pittore nel 1484, anno in cui dipinse in Assisi le armi del nuovo Pontefice nella piazza e nelle porte della città; e nel 1490 in cui fu lasciato dal Perugino ad Orvieto a lavorare probabilmente nella Cattedrale. S'incontra per l'ultima volta nel 1509 e non per esecuzione di pitture, e, se le informazioni del Vasari son giuste, finì la vita affetto di cecità.[2]

Convien credere, tuttavia, che Andrea dipingesse anche dopo il 1509, come vedremo passandone in rassegna le opere.

L'affresco della Sistina, che ha forme differenti dal Pinturicchio e sembra anzi meno svolto di quelli proprî di lui, è il *Battesimo di Cristo* (figg. 508-515), nel quale si manifesta un pittore dalle forme allungate, strette negli schemi rettangolari. Egli è Andrea d'Assisi, detto l' Ingegno, l'aiuto del Perugino indicato dal Vasari, che ritroveremo poi nel Cambio e in altre importanti pitture allogate al maestro.

Il *Battesimo di Cristo*[3] fu eseguito probabilmente sopra un disegno generale dato dal Perugino, come fan supporre la distribuzione del gruppo centrale seguita poi dal maestro nelle rappresentazioni dello stesso soggetto, e il disegno del clipeo

---

[1] Cfr. VASARI, *Le Vite*, ediz. Sansoni, vol. III, pagg. 595-596.

[2] Vedi anche CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura italiana*, vol. IX.

[3] Il Vasari (*Le Vite*, ediz. Sansoni, vol. III, pag. 579) assegna questo affresco a Pietro Perugino; Crowe e Cavalcaselle, Giovanni Morelli l'assegnarono particolarmente al Pinturicchio; lo Schmarsow assegna le due figure principali al Perugino; lo Steinmann ne attribuisce una, *Gesù*, al Perugino, l'altra, il *Battista*, al Pinturicchio; Corrado Ricci le ridà tutte e due al Perugino, e divide il resto dell'affresco tra il Perugino e il Pinturicchio. Lo Schmarsow, oltre questi due pittori, notò la mano di un terzo più debole.

con entro il Padre Eterno contornato da cherubini e fiancheggiato da angioli che sembrano fare un salto ne' campi dell'aria.

Nel mezzo dell'affresco è la scena del Battesimo (fig. 509), e di qua e di là sulle rive del Giordano guarda attenta una schiera di spettatori (figg. 512-515). Dietro alle due turbe di gentiluomini, tra gli scoscendimenti de' monti, altre turbe ascoltano a sinistra il Precursore, a destra Gesù (figg. 510 e 511).

Fig. 508 — Roma, Cappella Sistina.
Aiuto del Perugino. Andrea di Luigi d'Assisi detto l'Ingegno: *Il Battesimo di Gesù*.
(Fotografia Anderson).

Le figure sono magre, lunghe, sottili; non hanno l'appariscente ricchezza, nè la fiorita eleganza del Pinturicchio. Evidentemente il Perugino erudì Andrea d'Assisi che ricorda di lui anche i quadretti di San Bernardino, specialmente nella figura con un alto berrettone vista di tergo a sinistra. Ma Andrea aveva un minor senso decorativo del suo compagno Pinturicchio, così che scuri e intorbidati appaiono i colori, come rannuvolati tutti gli aspetti. I lineamenti sembran tagliati nel cuoio; le chiome, a grosse ciocche bagnate, talora forman parrucca, talora cadono gonfie in una gran massa di riccioli

disordinati. Le immagini del Perugino hanno perduto ogni elevatezza di espressione e la religiosità ispiratrice. Cristo nel

Fig. 509 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Giordano (fig. 509) non ha divinità, il ricciuto Battista non l'umiltà del servo del Signore; l'Eterno Padre è senza onnipotenza, le turbe assistenti sono allineate là per parata. Da-

vanti alla schiera di sinistra, un giovane gentiluomo, sembra un fanciullo truccato a maestà. Gli angioli che stanno dietro, apportatori delle vestimenta, sembrano nani; le figurette del fondo, alcune delle quali paiono piroettare, son prese da un manichino, di cui serbano nelle braccia la flessione macchinale ad angoli retti.

Lo stesso pittore con quelle figure sperticate di fantocci e di bambole si rivede nel quadretto della Galleria Pitti (fig. 516) attribuito al Pinturicchio e a Fiorenzo di Lorenzo. Anche là

DANESI ROMA

Fig 510 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

le figure, come i puntelli della capanna e gli alti fusti degli alberi, stanno diritte e piantate quali piòli. Vi si nota pure lo sporgere di personaggi a mezza figura dietro una balza montana, il piegarsi angolare delle braccia dai busti a rettangolo, l'incastrarsi di facce tra le spalle de' personaggi disposti avanti.

Le nobili figure dell'*Adorazione de' Magi* di Pier della Pieve nella Galleria perugina son mutate in birilli!

Un'altra opera del medesimo artista pure attribuita generalmente al Pinturicchio, è l'*Epifania* (fig. 517), nella Chiesa di San Girolamo, presso Spello. La Madonna ginocchioni adora il fanciullo scaldato dal bue e dall'asino, e ha dietro due Pastori, uno con l'agnello sulle spalle, l'altro additante la stella;

davanti a lei, diritto, San Giuseppe s'appoggia al bastone. A poca distanza è il gruppo dei Re Magi. Il metodo con-

Fig. 511 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

sueto, nel segnar le figure perpendicolari, si nota in questo dipinto, specialmente nel San Giuseppe tirato a piombo. La

Fig. 512 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

Vergine ancora ricorda quella adorante nel quadretto della Galleria Pitti; così il gruppo dei Re Magi con le teste che si affacciano dietro le teste.

Una seconda volta si rivede il maestro nella stessa Chiesa

Fig. 513 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

di San Girolamo, presso Spello, nella rappresentazione dello *Sposalizio della Vergine* (fig. 518). Vi appare alquanto sviluppato; ma non rinuncia alle sue figure impettite, a certi tipi, come quello penultimo, a sinistra, ironico e beffardo, il quale è pure nella tavoletta nella Galleria Pitti. E non rinuncia nemmeno a intersecare, come già nella cappella Sistina, nell'*Adorazione* Pitti e nella *Epifania* descritte, pezzi di faccia nei vuoti

tra le teste dei personaggi. Lo *Sposalizio* mostra il pittore che ha raggiunto l'espressione della propria personalità nei tipi

Fig. 514 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

rubicondi delle donne che seguon Maria, dai volti un po' schiacciati, dai brevi nasetti, e dagli occhi tondi.

Le allungate figure con lineamenti che ricordano in particolar modo il Gran Sacerdote nello *Sposalizio*, s'incontrano

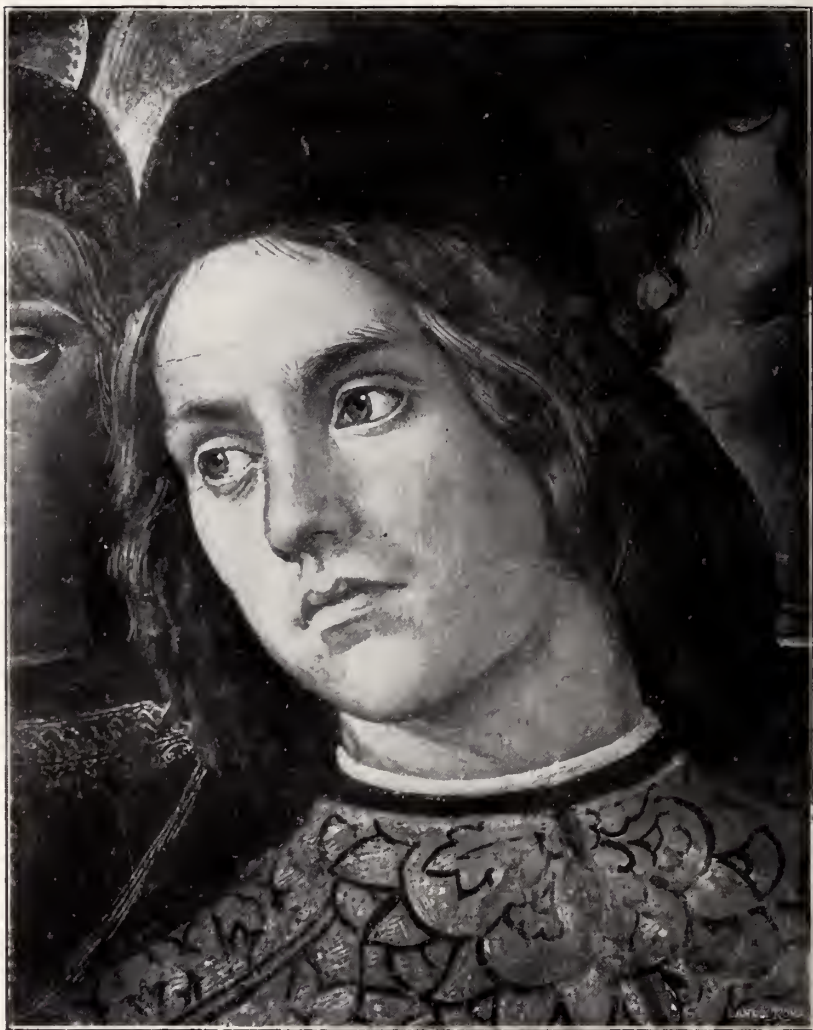



Fig. 515 — Roma, Cappella Sistina.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

nel tabernacolo assegnato al Pinturicchio, nel Friedrich-Museum di Berlino (fig. 519). Vediamo Sant'Agostino in un elissoide,

come trasportato da due angioli, e nel piano i Santi Benedetto e Bernardo. Le testa di Agostino e quella di Benedetto modellate ugualmente, per la gran fronte, le tonde orbite scure,

Fig. 516 — Firenze, Galleria Pitti. Andrea d'Assisi: *L'Adorazione dei Magi.* (Fotografia Anderson).

entro cui splende vivido il bianco della sclerotica, e i tondi zigomi; inoltre le mani con le dita disgiunte e le pesanti cappe dei panni, persuadono che il tabernacolo berlinese appartenga a un tempo progredito del maestro.

Il quale ormai si determina ai nostri occhi con distinta personalità per Andrea di Luigi, detto l'Ingegno, per aver lavorato nella Sistina, come di lui già aveva detto il Vasari,

Fig. 517 — Spello, dintorni, Chiesa di San Girolamo. Andrea d'Assisi: *L'Epifania*. (Fotografia Alinari).

per il ritrovarsi di quasi tutti i dipinti cui si è accennato a poca distanza di Assisi, terra natale di Andrea, infine per l'avvenuta trasmissione delle forme osservate, suė proprie, in quelle di un concittadino, Tiberio d'Assisi.

Abbiamo detto già che nel 1490 Andrea assisteva il Perugino; e intorno a quel tempo rilevasi la sua collaborazione

a Firenze, nel *Cenacolo di Foligno*, nell'ultimo Apostolo a destra (fig. 520). Quella testa giovanile, coperta di riccioli, non più a bioccoli lucenti come nella Sistina, ma girati meccanicamente a spira, non ha la dignità delle altre di Pier della Pieve. Essa corrisponde nel profilo, con i contorni arrotondati

Fig 518 — Spello, dintorni, Chiesa di San Girolamo.
Andrea d'Assisi: *Lo Sposalizio della Vergine* — (Fotografia Alinari).

e i tumidi lineamenti, a figure che vedremo poi in alcune opere posteriori di Andrea.

Collaborando col Perugino, dimentica la propria personalità, e si manifesta soltanto nelle forme enfiate, vuote di pensiero, che rappresentano il degeneramento del prototipo. Ribaditi gl'insegnamenti col nuovo studio dell'arte del maestro, eseguì il *Calvario* nella Chiesa di Santa Maria degli Angioli ad Assisi: nell'affresco, due delle pie donne e Maddalena rivolta

Fig. 519 — Berlino, Friedrich-Museum.
Andrea d'Assisi: *I Santi Agostino, Benedetto e Bernardo.*
(Fotografia Hanfstaengl).

alla Croce si conformano ai tipi perugineschi ben più di quanto rivelavano i quadri descritti. Un ricordo della Sistina

Fig. 520 — Firenze, Ex-Convento di Foligno.
Andrea d'Assisi: Particolare del « Cenacolo di Foligno ». *Apostolo.*
(Fotografia Alinari).

vedesi nel fanciullo che sta verso sinistra, simile a uno nella *Circoncisione.* In tutta la scena Andrea resta l'allineatore di figure parallele già definito.

Verso il 1497 eseguì per il Perugino la copia, con poche varianti, della *Madonna tra Santi* di Santa Maria delle Grazie a Sinigaglia (fig. 410 cit.). Il Perugino collocava di sopra il solenne lunettone col *Cristo nel sarcofago*, mostrando qual distanza separasse lui, provetto e forte maestro, dal discepolo. E sembra strano che non siasi osservata tale enorme distanza dai tanti che hanno giudicato capolavoro del Perugino non la maestosa composizione del Cristo morto, sì bene la predella del povero coloritore assoldato da lui!

Nell'ancona s'ingegnò a interpretare fedelmente il quadro modello; ma nelle varianti, specialmente nella Santa Maddalena, sostituita al San Giacomo Maggiore di Sinigaglia, lascia riconoscere la sua collaborazione. Quella Santa Maddalena atteggia le mani allo stesso modo di San Giacomo, palesando lo sforzo del pittore a star ligio all'esemplare.

Nella predella, che fu osservata da Raffaello giovinetto, sono figurati lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 521), l'*Annunciazione* (fig. 522), la *Natività* (fig. 523), la *Purificazione* (fig. 524) e l'*Assunzione* (fig. 525).

Nello *Sposalizio* (fig. 522) si ripete, più castigato, il San Giuseppe della Chiesa di San Girolamo a Spello, e come in tutto il resto, i tipi proprî di Andrea d'Assisi si mostrano adattati agli schemi perugineschi. Rimangono soltanto di suo le teste più tonde con le fronti larghe e i cerchietti de' piccoli occhi. Nell'*Annunciazione* l'Arcangelo mantiene il tipo dell'Apostolo nel *Cenacolo di Foligno* a Firenze. L'architettura è a pilastri e ad arcate, sfuggenti verso il fondo aperto e chiaro quale il Perugino aveva determinato verso il 1490. Nella *Natività* (fig. 523) ritorna ancora la testa dell'Apostolo di Firenze nella canefora a sinistra, reminiscenza della Sistina. La *Purificazione* (fig. 524) mostra le solite figure muliebri e quelle senili con la barba appuntita e le consuete braccia che si muovono come quelle di un automa. L'*Assunzione* (fig. 525) ripete i tipi degli Apostoli perugineschi del *Cenacolo di Foligno*, ma trasmutati in figure dall'aspetto rugiadoso, insignificante.

Fig. 521 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *Lo Sposalizio della Vergine.* (Fotografia Alinari).

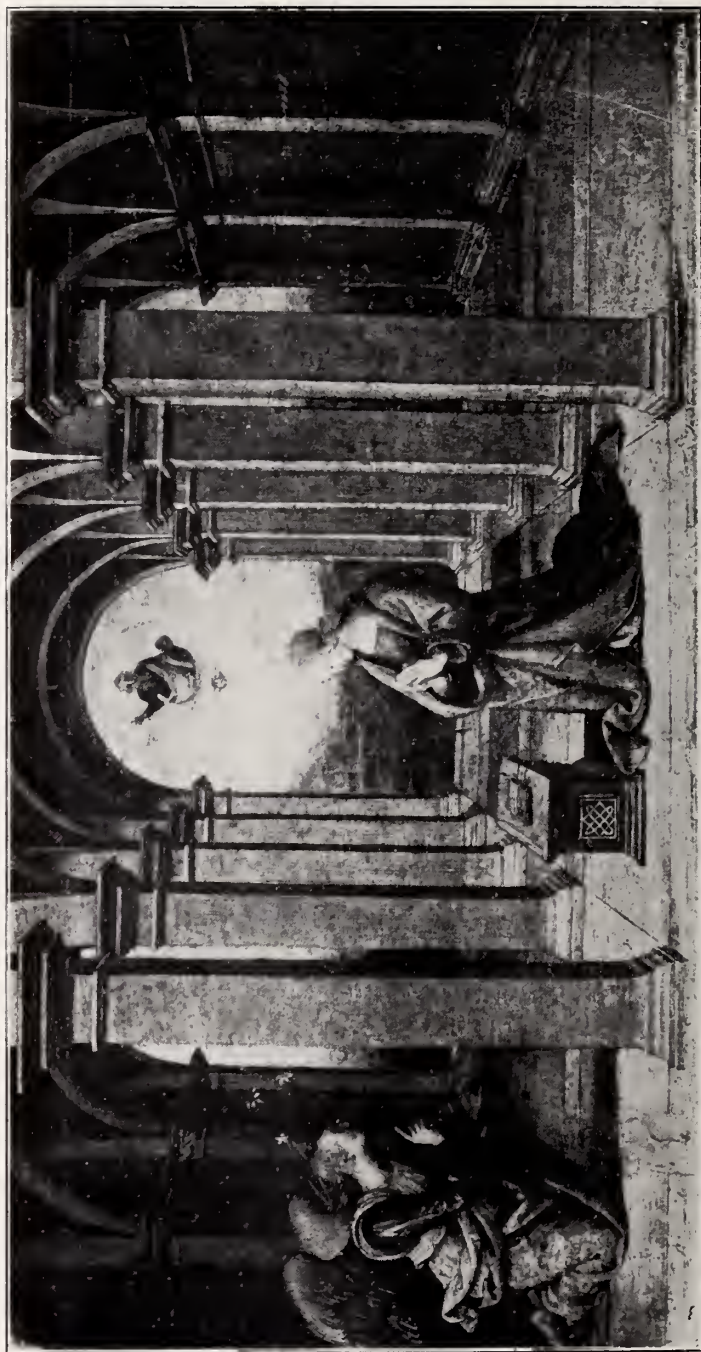



Fig. 522 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 523 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *La Natività.*
(Fotografia Alinari).

Il Perugino fornì probabilmente un disegno per queste rappresentazioni, ma non vi pose mano.

Dal 1497, anno in cui fu compiuta l'ancona per Santa Maria Nuova di Fano, sin dopo il primo decennio del '500, Andrea d'Assisi, coopera di continuo col maestro.

Egli fu certamente uno dei maggiori collaboratori del Perugino, quando, inoltrato negli anni e oppresso dalle numerose commissioni, il maestro era costretto a rivolgersi ad aiuti.

Al grandioso quadro, eseguito per i monaci di San Pietro nel 1499, Andrea d'Assisi cooperò, dipingendo alcune figure nell'*Ascensione di Cristo,* ora a Lione; e, sulla scorta delle immagini di Santi che incorniciavano l'ancona stessa, colorò le mezze figure di *Santi*, che ora si trovano nella Pinacoteca civica di Perugia (es. figg. 526-528). Le teste tonde, schiacciate, con l'ampia fronte convessa, gli occhi cerchiati d'ombra stretti alla canna del nasetto breve, la boccuccia che s'apre nella grassa faccia, col lungo labbro inferiore pendente, il grosso collo cilindrico, la curva larga delle spalle, le braccia cilindriche, subito richiamano le pronube del corteo di Maria a San Girolamo presso Spello. Tali specialmente ci appaiono la *Santa Martire* (fig. 526) unita in una tavoletta con *San Costanzo, Santa Lucia* (fig. 527), *San Lorenzo* (fig. 528), *San Nicola da Tolentino* (fig. 529).

Eseguì pure gli angioli in gloria nella parte mediana dell'ancona di Pavia, ora a Londra (fig. 411 cit.), e fors'anche alcune parti del gruppo centrale, riproduzione dell'esemplare della collezione Liechtenstein.

Al Cambio, dove già il Vasari lo indicò cooperatore del Perugino, Andrea s'incontra specialmente nelle decorazioni della vôlta: nel barbato Saturno; in Mercurio, manichino col pegaso; in Venere incedente sul carro (fig. 530); nelle figure delle grottesche intorno ai tondi, contenenti le immagini delle divinità che presiedono al corso dell'anno. Nei due grandi riquadri con le figure allineate degli eroi, Andrea eseguì il grassoccio *Scipione* (fig. 531) e, probabilmente, anche la *Tem-*

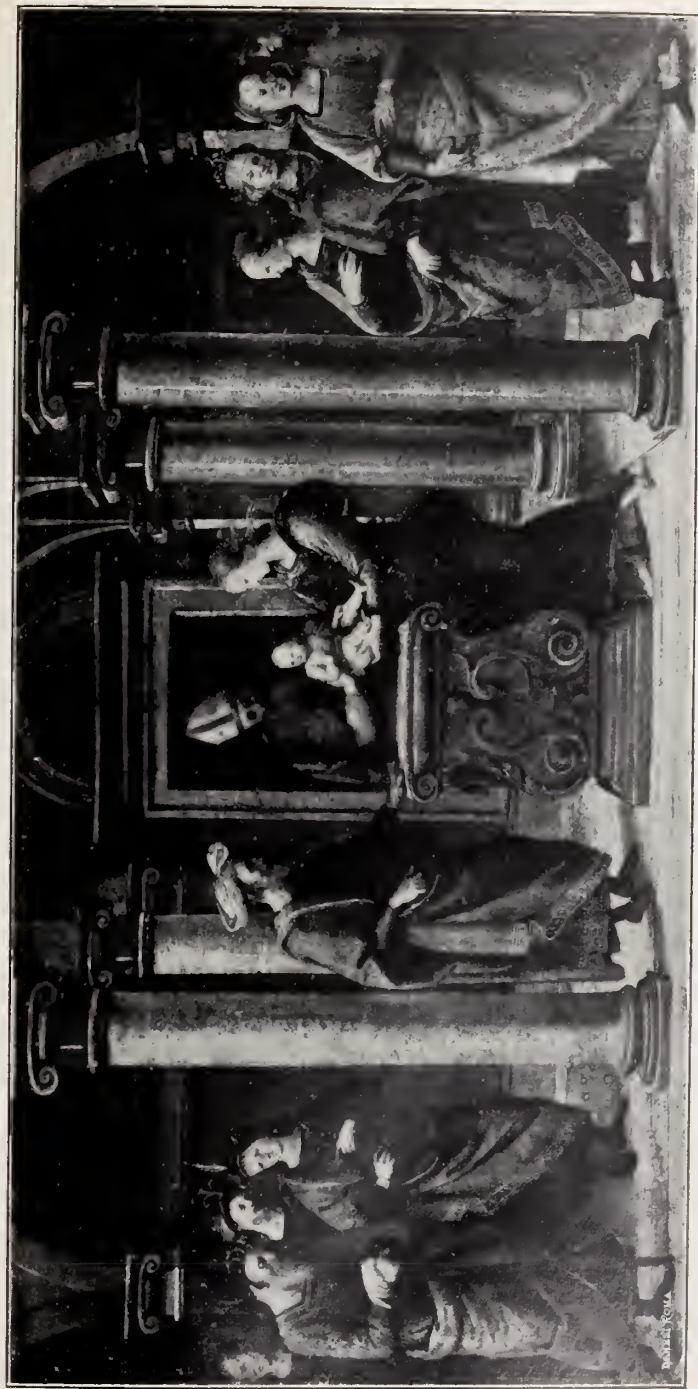



Fig. 524 —. Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *La Presentazione al Tempio*. (Fotografia Alinari).

Fig. 525 — Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *L'Assunzione.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 526 — Perugia, Pinacoteca Civica. Andrea d'Assisi: *Santa Martire*.
(Fotografia Alinari).

peranza che gli sta sopra, nel cielo. Nella *Natività* (fig. 421 cit.), ch'è nello sfondo, mise mano a dipingere l'angelo a sinistra, il più rigido dei tre che cantano sulle nubi, consueta ripetizione del profilo dell'Apostolo nel *Cenacolo.*

Rifece in quel tempo nei due frammenti di predella della Galleria di Perugia l'*Adorazione de' Magi* e la *Purificazione*, scene già da noi vedute in Santa Maria Nuova di Fano e a quella aggiunse l' *Ultima Cena* e la *Predicazione del Battista.*[1]

Questa predella fa fede come di frequente fosse adoprato nell'eseguire piccole figure.

Servì quindi al maestro per ingannare Isabella d'Este, dipingendo in sua vece la *Pugna d'Amore con la Castità* (fig. 433 cit.), oggi nel Museo del Louvre. Non riuscendo il Perugino a mantenere il patto con la Marchesana di Mantova, per metter fine alle insistenze, ricorse allo scolaro, che non gli fece troppo onore, ed anzi fece creder lui miniatore incapace di colorir piccole figure!

Così dalle insistenze per la pittura dell'ancona dello *Sposalizio*, ora a Caen (figg. 532 e 533), il Perugino uscì, addossando il lavoro al fedele aiuto.[2] E il praticone nell'eseguire il quadro fece un'alzata d'ingegno.

Certamente era stato già compiuto da Raffaello, o si stava compiendo, il dipinto oggi a Brera, e il povero Andrea, pure

[1] La predella faceva parte con tutta probabilità di un'ancona nella quale Andrea d'Assisi tenne presente la forma del quadro eseguito dal Perugino per San Pietro di Perugia in gran parte intorno al 1499. Gli *otto Santi* da noi indicati come opera di Andrea d'Assisi dovevano essere disposti come gli altri otto del Perugino, esistenti a San Pietro di Perugia e nella Galleria Vaticana. E così, similmente ai due tondi, ora a Nantes, furono collocati nella stessa pala d'altare di Andrea gli altri due di lui nella Pinacoteca di Perugia rappresentanti i Profeti *David* (Sala XIV, n. 13) e *Daniele* (id , n. 17).

[2] Il Berenson fu il primo ad accorgersi che *Lo Sposalizio* non poteva attribuirsi se non alla scuola del Perugino. L'attribui allo Spagna per via di confronti che sono manchevoli, perchè si fermano sopra i particolari comuni agli scolari del Perugino. Dall'opera dello Spagna risultano forme abituali, caratteri personali, i quali non sono nello *Sposalizio* di Caen. Il Berenson notò, tuttavia, con fine discernimento che questo quadro è una tarda e debole redazione del tema dello Sposalizio, non l'esemplare di Raffaello. Nell'aprile del 1499 si pensò di allogare il dipinto al Perugino, il quale alla fine del 1503 non l'aveva ancora compiuto. Può ritenersi, quindi, che il dipinto fosse condotto a termine nel 1504, quando già lo *Sposalizio* dell'Urbinate era stato trasportato o stava per trasportarsi a Città di Castello.

Fig. 527 — Perugia, Pinacoteca Civica. Andrea d'Assisi: *Santa Lucia.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 528 — Perugia, Pinacoteca Civica. Andrea d'Assisi: *San Lorenzo.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 529 — Perugia, Pinacoteca Civica. Andrea d'Assisi: *San Nicola da Tolentino.*
(Fotografia Alinari).

ricordando le composizioni dello *Sposalizio* suggeritegli dal maestro, anche per la predella di Fano, nè obliando i suoi modesti tentativi nello *Sposalizio* di San Girolamo a Spello, pensò di trar pro della nuova e grande. opera dell'Urbinate.

Sin qui la critica ha considerato lo *Sposalizio* di Caen come prototipo di Raffaello, ma ora che viene rivendicato all'Ingegno, sarà facile accorgersi che il genio forniva già modelli d'incomparabile bellezza e non li acciarpava dal piccolo assisiate.

La distribuzione della scena quale Raffaello compose, risalendo a ritróso il corso dell'arte del Perugino, e giungendo a ispirarsi all'opera monumentale del maestro, *la Consegna delle Chiavi* nella Cappella Sistina, non poteva essere richiamata nella sua grandiosità da Andrea d'Assisi, tendente a sopprimere i fondi architettonici. Nei frammenti di predella, cui abbiamo accennato, della Galleria di Perugia, si nota che di mano in mano Andrea rinuncia anche a quel motivo usuale della fuga di pilastri d'un chiostro e si limita a tracciar linee ondulate di paese. E quando sulla scorta del Perugino fece nel fondo il tempio poligonale, invece della bramantesca costruzione di Raffaello che svolge progressivamente il concetto peruginesco, egli imitò, impoverendo e denudando, la costruzione modello della *Consegna delle Chiavi*, e coprì i protiri congiunti all'edificio con due cupolette che li fan somigliare a baldacchini.

La scena dello *Sposalizio*, qual'è in Raffaello, è invertita in Andrea, così che le donne si dispongono alla sinistra del sommo sacerdote. Mantenne nella parte mediana il gruppo formato da questo e dai due sposi; ma, mentre a Fano Giuseppe stendeva la destra per dare l'anello a Maria e Simeone benediceva gli sponsali, a Caen questi, come in Raffaello, avvicina le destre degli sposi. Questo motivo di tanta gentilezza creato da Raffaello, fu imitato da Andrea, che tuttavia rimase rigido, quasi inconscio di tutto quel nuovo ritmo di forme e di colori. Non poteva lasciare in disparte il suo

vecchio fardello! Ripetè, così, in una delle Pronube la *Santa Lucia* che vedemmo nella serie di Santi della Pinacoteca di Perugia; e tra due teste, ne' pretendenti, ristampò quella sua solita mascheretta di faccia. Nel giovinetto che sta davanti è il suo tondeggiare consueto; nel profilo dell'ultima figura a sinistra è la linea tormentata d'altri suoi vecchi; nel fasciare

Fig. 530 — Perugia. Collegio del Cambio. Andrea d'Assisi: *Venere*. (Fotografia Alinari).

sui corpi le vestimenta è il suo metodo, che toglie ogni snellenza e libertà.

Non soltanto in tutte queste opere lavorò per il maestro, ma anche nella *Crocifissione* di San Francesco, a Perugia, ora nella Pinacoteca (fig. 534); come abbiamo già detto, nella *Deposizione* per la Chiesa dei Servi (fig. 535), ora nella Galleria dell'Accademia.

Più tardi, mettendo insieme a rappezzi alcuni tratti perugineschi del Cambio, compose il *Battista con quattro Santi* (fig. 536), ora nella Pinacoteca di Perugia.

Ancora lavorò per il Perugino, eseguendo l'*Assunta* (fig. 537), allogata nel 1508 per testamento al maestro, e compiuta

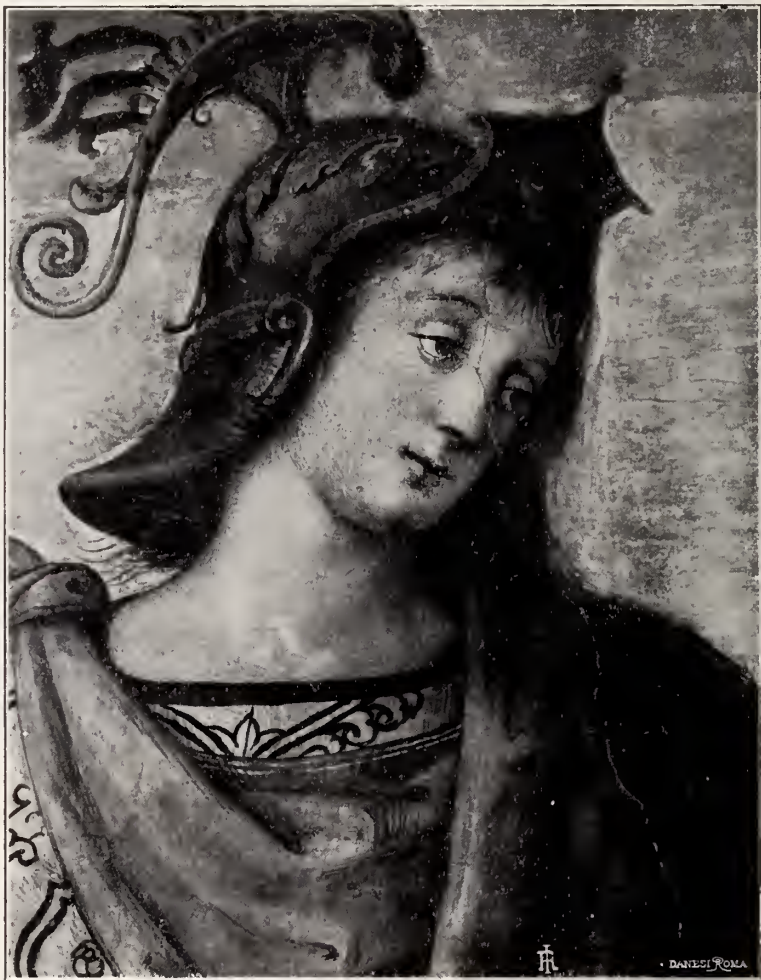



Fig. 531 — Perugia, Collegio del Cambio.
Andrea d'Assisi: Particolare dell'affresco della *Fortezza e Temperanza. Scipione.*
(Fotografia Alinari).

nel 1512, nella Chiesa di Santa Maria in Corciano. Egli si servì di un cartone del Perugino, poichè nel piano si rivedono, come nell'*Ascensione* di Lione e di San Sepolcro e come nell'*Assunta* dell'Annunziata a Firenze, le due figure

laterali degli Apostoli, più avanti degli altri, nell'atteggiamento stesso del modello, l'uno con le braccia in giù distese

Fig. 532 — Caen Museo. Bottega del Perugino,
Andrea d'Assisi: *Lo Sposalizio della Vergine* — (Fotografia Braun).

e le mani aperte, l'altro con la testa di profilo sollevata in alto e il corpo di tre quarti. Tutte le altre figure di Apostoli con le braccia conserte o con le mani giunte sono disposte

allo stesso modo, come ne' due quadri suddetti. Ma Andrea, nel fare le sue pasciute immagini, accentua la femminilità già assunta dagli *Apostoli* di Pietro Perugino.

Il tipo dell'*Assunta* di Corciano ritorna nella *Madonna col*

Fig. 533 — Caen, Museo. Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Braun).

Bambino (fig. 538), del Museo Civico di Spoleto, attribuita erroneamente a Tiberio d'Assisi, e il gruppo di Spoleto si

Fig. 534 — Perugia, Pinacoteca.
Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *La Vergine, Santi e Angioli* ai lati di un Crocefisso in legno — (Fotografia Alinari).

ristampa nobilitato nella *Madonna tra due Santi*, commessa nel 1507 al Perugino, ora nella Galleria Nazionale di Londra

Fig. 535 — Firenze, Galleria dell'Accademia.
Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: Particolare della *Deposizione dalla Croce* cominciata da Filippino Lippi — (Fot. Anderson).

(fig. 539). La nobilitazione, tanto del gruppo divino, quanto di tutte le altre figure del dipinto, ci stringe a ritenere che il Perugino personalmente dirigesse il lavoro.

Così ricostruita l'opera di Andrea d'Assisi, confermata la tradizione raccolta dal Vasari, il pittore ci appare il più

Fig. 536 — Perugia, Pinacoteta Civica.
Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: Particolare del quadro con *San Giovanni Battista fra quattro Santi. San Sebastiano* — (Fotografia Alinari).

devoto, il più costante seguace di Pier della Pieve. Dalle prime rigide forme del cooperatore nella Sistina, fu per raggiungere

Fig. 537 — Corciano, presso Perugia. Chiesa di Santa Maria.
Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *L'Assunzione* — (Fotografia Anderson).

forme proprie, distinte da quelle del maestro, quando dipinse per San Girolamo, presso Spello. Ma, tornato al servizio del

Fig. 538 — Spoleto, Pinacoteca Civica. Andrea d'Assisi: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Anderson).

Perugino, quelle forme adattò ai disegni forniti; e copiando modelli, la propria maniera non si mostrò più, se non nello

ingrassamento pesante dei volti perugineschi e nella determinazione speciale dei lineamenti, con gli occhi, il naso e la

Fig. 539 — Londra, National Gallery.
Bottega del Perugino, Andrea d'Assisi: *La Vergine fra i Santi Girolamo e Francesco.*
(Fotografia Anderson).

bocca piccoli e tondi. — L'opera del Perugino, sottratta la collaborazione di questo suo seguace, ci appare ora più nobile e chiara.

* * *

Tiberio d'Assisi, del quale si hanno scarsissime notizie tra il 1500 e il 1524, periodo avanzato della sua età, si approssima all'arte del suo compaesano, col quale è stato molte volte confuso. Egli si può distinguere da lui per avere assimilato dal Pinturicchio elementi che mancano sempre in Andrea.

Nella Pinacoteca di Terni è un trittico (fig. 540) con la data del 1485, nel quale si presentano caratteri derivati dal Pinturicchio. E basti osservare la Madonna col divin Figlio ritto sulle sue ginocchia, e paragonarla con le Madonne del Pinturicchio della Pinacoteca di Trevi e della Galleria Nazionale di Londra, per convincersi della derivazione. Agli elementi pinturicchieschi sono associati altri desunti da Andrea d'Assisi, come si vede nell'Eterno Padre nel timpano, rigido, simmetrico, come l' altro dell' Ingegno nel *Battesimo* della Cappella Sistina. Il pittore, come Andrea d'Assisi, è rigido, allungato, con minore intento decorativo del Pinturicchio, diligente, schematico.

Lo stesso pittore, mostrando la medesima associazione di elementi, eseguì la *Purificazione* (fig. 541) a Torre Andrea, nei dintorni di Assisi, nella Chiesa parrocchiale. Si vedon nel quadro reminiscenze delle minori figure del *Battesimo di Cristo* alla Sistina; anche un ricordo della canefora del Pinturicchio nell'affresco della *Circoncisione*, e parecchi profili' specialmente il penultimo a destra, rigidamente segnati come altri profili in questo affresco. Nell'ancona d'altare in cui a San Bernardo ginocchioni appare la visione della scena sacra, troviamo la costruzione architettonica che lascia nel mezzo il fondo aperto, tutta simile a quella usata dal Perugino verso il 1490, e poi di continuo ricopiata da Andrea d'Assisi. Intorno a quella data potè essere eseguito il dipinto ove le forme primitive dell' Ingegno sono mescolate a quelle del Pinturicchio.

L'aridità del dipinto di Torre Andrea, con i contorni duramente segnati, ci fa attribuire allo stesso pittore il *Cristo che porta la lunga Croce*, nel Chiostro della Beata Colomba a Perugia (fig. 542).

Le stesse forme del Pinturicchio e dell'Ingegno sono con-

Fig. 540 — Terni Pinacoteca Civica.
Tiberio d'Assisi: *Madonna in trono fra quattro Santi* — (Fotografia Alinari).

giunte in alcuni affreschi nella chiesa di San Martino a Trevi, dove anzi si osserva una preponderanza delle seconde. In uno degli affreschi è rappresentato *San Martino a cavallo in atto di dividere il manto col povero* (fig. 543); in un altro, entro

una lunetta, è la *Vergine col Bambino tra due angioli adoranti* (fig. 544). Nel primo affresco la figura del mendicante

Fig, 541 — Torre Andrea, presso Assisi, Chiesa Parrocchiale.
Tiberio d'Assisi: *La Presentazione al Tempio.*
(Fotografia Alinari).

par tratta dalle turbe del *Battesimo* della Sistina, mentre la testa del Santo Cavaliere, coi piccoli occhi tondi, è ricavata dal Pinturicchio. Così nella lunetta la Madonna ha il delicato

ovale del Pinturicchio, mentre il putto e gli angioli derivano chiaramente da Andrea d'Assisi.

L'affresco della lunetta reca la firma dell'autore, Tiberio

Fig. 542 — Perugia, Monastero della Beata Colomba.
Tiberio d'Assisi: *Cristo che porta la Croce.*
(Fotografia dell' Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo).

di Assisi. A lui convien dunque attribuire gli altri dipinti indicati. Mentre Andrea seguì sempre fedelmente il Perugino, Tiberio rimase al soldo del Pinturicchio.

Presso questo pittore lo ritroviamo nell'appartamento Borgia, intento a dipingere sotto la sua direzione i *Profeti* della se-

conda stanza della torre Borgia, nell'aula delle Arti Liberali la *Grammatica*, l'*Aritmetica* e la *Geometria*. Difatti tra le figure che attorniano i troni delle Arti Liberali se ne in-

Fig. 543 — Trevi, Chiesa di San Martino.
Tiberio d'Assisi: *San Martino che divide il proprio mantello col povero.*
(Fotografia Anderson).

contrano parecchie con le forme di Andrea d'Assisi ridotte ai moduli pinturicchieschi. Può trovarsi difficoltà ad ammettere che il pittore della seconda stanza della torre Borgia e

della *Grammatica* sia giunto alle eleganze che si trovano nelle composizioni dell'*Aritmetica* e della *Geometria*; ma si deve tenere in conto che il Pinturicchio, direttore dell'opera, non fu estraneo alla esecuzione de' collaboratori. Come Antonio del Massaro si avviva e prende magnificenza di aspetti sotto la guida del vivace imprenditore, così Tiberio di Assisi, pur mantenendo certi suoi tipi costanti, si provò talvolta a mettersi all'unisono con le eleganze del maestro. Anche nella

Fig. 544 — Trevi, Chiesa di San Martino.
Tiberio d'Assisi: *La Madonna fra due Angioli* — (Fotografia Alinari).

fattura di uno stesso gruppo di personaggi si possono rilevare le varietà, le disuguaglianze e i tentennamenti di chi ripete quel che sa, eppur si sforza di dire ciò che altri vuole.

Nell'aula con le Vite dei Santi patroni di casa Borgia, l'aiuto del Pinturicchio scorgesi in alcune teste della folla gremita intorno alla *Disputa di Santa Caterina*, ma più particolarmente nell'attigua stanza, nella *Ascensione* e nella *Discesa dello Spirito Santo*. Qui lavorò pure in qualche parte della vôlta, specialmente nei tondi coi *Profeti*.

Ancora si ritrova Tiberio al seguito del Pinturicchio nel dipingere in due cappelle di Santa Maria del Popolo, nella prima cappella a destra i *Fatti della Vita di San Girolamo* (es. fig. 545), nella cappella della Rovere i *Fatti della Vita di Maria*. In quelle lunette fu lasciato solo, e abbandonò,

quindi, le lussureggianti ricerche delle aule dei Borgia. Nella Cappella della Rovere partecipò alla decorazione dipingendo, oltre che le lunette citate e i monocromati, l'*Assunta* sulla parete sinistra, e aiutando il Pinturicchio nella stessa pala d'altare.

Circa il tempo in cui fu dipinta la Cappella della Rovere in Santa Maria del Popolo, il Pinturicchio, lavorando nella

Fig. 545 — Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo,
Tiberio d'Assisi: *San Girolamo leva la spina al leone* — (Fotografia Anderson).

Libreria Piccolomini, trasse pro dell'aiuto in molte figurette delle folle, assiepate ne' diversi compartimenti.

Nel monastero di Monteluce, intorno al 1500, Tiberio eseguì un *Crocefisso con Maria e Giovanni, San Francesco e Santa Chiara.*

Nell'ancona del 1510, nella Chiesa di San Francesco di Montefalco, il pittore, specie nella Madonna col Bambino seduta in trono, tenta di avvicinarsi ai modelli perugineschi, mentre nel dinoccolato Santo vescovo richiama ancora i tipi dell' Ingegno.

Storie tratte dalla vita di San Francesco dipinse nel 1512 a Montefalco in San Fortunato, e nel 1518 nella Cappella delle Rose in Santa Maria degli Angeli, presso Assisi, dove rimaneggia ancora i materiali trovati nella bottega di Andrea di Assisi.

Così si vede, in alcuni personaggi della scena di Francesco alla presenza di papa Onorio III (fig. 546), e in altre nella scena del Perdono (fig. 547), il ripetersi macchinale e incoloro delle figurette ricavate dall'Ingegno. Tutta la cappella delle Rose e tutta quella contigua di San Bonaventura furono frescate da Tiberio, il cui nome ricorre nella iscrizione collocata sulla porta d'accesso.

Anche un disegno del British-Museum a Londra (fig. 548), attribuito a Raffaello, mostra le stesse figurette delle storie assisiati, e perciò deve essere ascritto a Tiberio, che fino a tardi rimase fedele agl'insegnamenti ricevuti da' suoi maestri.[1]

* * *

Discepoli del Perugino crebbero in gran numero a Perugia; ma parecchi di essi, come Bernardino di Mariotto, guardarono anche verso il Signorelli e altri maestri. I più giovani, come Sinibaldo Ibi, Eusebio di San Giorgio, Berto di Giovanni, Orazio e Domenico di Paris Alfani, Giannicola Manni, s'ingegnarono a imitare in qualche modo Raffaello. Di alcuni si hanno poche notizie, come di Aulista d'Angelo, che nel dicembre del 1486 prese parte in Firenze col Perugino ad una rissa notturna, e come di Mariano di ser Eusterio Mariani,[2] che ne' primi del Cinquecento s'incontra alla corte estense a Ferrara.

---

[1] Si citano altre opere di Tiberio ad Assisi, Bastia, Castel Ritaldi, Cerqueto, Cibottola, Perugia, Stroncone, Torre d'Andrea. Vedi CRISTOFANI, *Storie di Assisi*, Assisi, 1875; UGO OJETTI, *Un affresco ignoto di Tiberio d'Assisi (a Castel Ritaldo)*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1896; G. CRISTOFANI, *Tre affreschi ignoti di Tiberio d'Assisi a Cerqueto*, in *Augusta Perusia*, Perugia, 1908.

[2] Cfr. le notizie che su questo pittore sono date da A. VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, serie III, vol. VII, fasc. III-VI, 1890.

Fig. 546 — Assisi, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.
Tiberio d'Assisi: Particolare dell'affresco con *San Francesco alla presenza di papa Onorio III* — (Fotografia Alinari).

Fig. 547 — Assisi, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.
Tiberio d'Assisi: Particolare dell'affresco col *Perdono* — (Fotografia Alinari).

Dalle città dell' Umbria si assoldarono da Pier della Pieve altri giovani pittori; da Assisi, come abbiamo veduto, Andrea e Tiberio, il primo, collaboratore del Perugino alla Sistina, il secondo, aiuto del Pinturicchio nell'appartamento Borgia; da Montefalco Francesco Melanzio che, abbandonati gl' insegnamenti di Niccolò Alunno, si dette con armi e bagagli al Perugino.

A Spoleto Giovanni detto lo Spagna campeggiò e diffuse a sua volta l'arte del maestro umbro, producendo gran quantità d'opere e formando allievi, tra i quali si distinse Rainaldo da Calvi.

D'altra parte, nelle Marche, seguivano Pier della Pieve, Lattanzio di Vincenzo Pagani, Ercole Ramazzani da Sassoferrato, Teodora Agabiti; Girolamo Genga da Urbino, che poi militò sotto la bandiera del Signorelli e Raffaello Santi, il genio de' tempi nuovi. Nel Lazio, Antonio del Massaro detto il Pastura, inscritto nella Compagnia romana de' pittori di San Luca, portò le forme peruginesche da Viterbo, suo luogo natale, a Roma, a Corneto Tarquinia e a Orvieto. In Toscana si affiliarono alla scuola del Perugino Nicolò Soggi di Arezzo, il Montevarchi, Bastiano da San Gallo, Baccio e Antonio Ubertini, Bartolo di Bernardo Fancelli da Settignano, Gerino da Pistoia.

E in altre parti d'Italia si arresero alle sue forme il Bertucci di Faenza, Marco Meloni da Carpi, ispirato principalmente al gran quadro portato dal Perugino a Bologna, ora nella Pinacoteca, e Tommaso Aleni, detto il Fadino, cremonese, che per alcun tempo rimase attratto dall'ancona fornita da Pier della Pieve alla sua città.

* * *

Tra i più antichi seguaci va certamente noverato il viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura,[1] che abbiamo già

---

[1] Su Antonio da Viterbo, cfr. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, 3ª ediz., Viterbo, 1905 (appendice); C. RICCI, *Antonio da Viterbo detto il Pastura e l'Appartamento Borgia*, in *Per l'inaugurazione del Museo civico di Viterbo*, Viterbo, 1912; E. STEINMANN, *Antonio da Viterbo*, Monaco di Baviera, 1901.

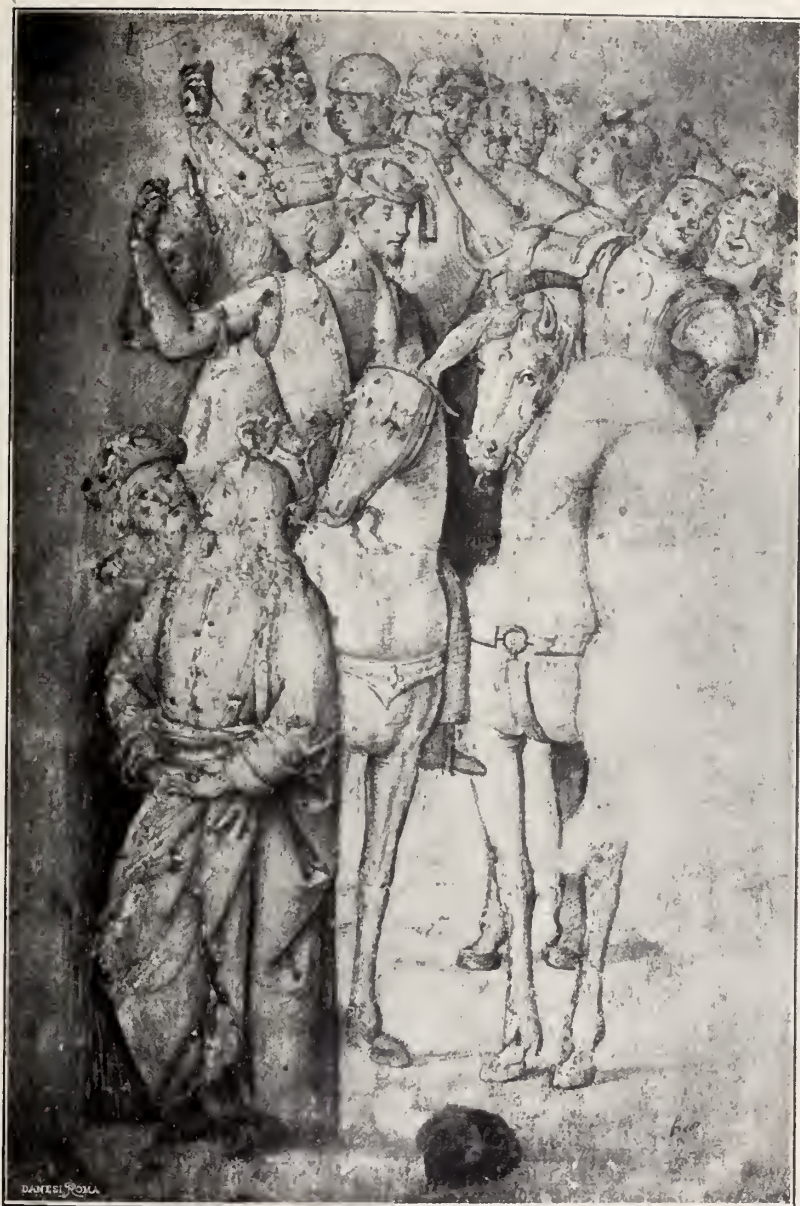



Fig. 548 Londr—a, British Museum. Tiberio d'Assisi: Disegno.
(Fotografia Anderson).

indicato trovarsi al tempo di Sisto IV a Roma, come riferisce anche il Mancini. Dall' '89 al '92 lavorò per il Duomo di Orvieto. Nel '94, in Roma al servizio di Alessandro VI, frescò come aiuto del Pinturicchio nell'appartamento Borgia. Nel '97 era tornato a Orvieto per dipingervi un baldacchino e restaurare gli antichi affreschi del coro. Lasciò probabilmente di lavorare nella cattedrale orvietana al principio del 1499, e dopo quell'anno si ritrovò nella città natale, dove, nel 1504, dipinse una Madonna di cui non è più traccia. Nel 1509 aveva finito di frescare in Santa Margherita di Corneto una Cappella per l'arcidiacono Antinoro de' Vitelleschi: stimatore dell'opera fu Luca Signorelli. Dopo quel tempo non si ha più se non la notizia che nel febbraio del 1516 il pittore non era più nel novero dei vivi.

Due opere a Viterbo, aventi rapporti con le certe di lui a Corneto Tarquinia, ci dànno modo di conoscere l'artista in un tempo anteriore a quegli affreschi; cioè una tavola esistente nella Pinacoteca civica di Viterbo, l' *Adorazione dei Pastori* (fig. 549), e una lunetta ad affresco, la *Vergine, Angioli e i Santi Francesco e Girolamo*, già nell'oratorio del Paradiso, ora pure nella Pinacoteca (fig. 550).

Il pittore manifesta di avere studiato il Perugino e fatto suoi i tipi del maestro.

Il quadro dell'*Adorazione* mostra la Madonna ed Angioli in ginocchio intorno al Bambino steso a terra. Sopravviene un giovane pastore crioforo che si genuflette insieme con San Giuseppe. San Bartolomeo a destra sta diritto con un gran coltello e il libro; gli fa riscontro il Precursore in giovane età, in atto di regger la croce e additare la scena della Natività.

La lunetta (fig. 550) rappresenta la Vergine seduta sopra uno scanno col Bambino sulle ginocchia, col capo circondato dalla corona di tre cherubi e assistita da due angeli, uno adorante e l'altro con le braccia conserte al petto, i quali guardano lo spettatore. San Francesco ginocchioni prega, Girolamo incrocia le braccia tenendo nella destra un sasso. Questi due

dipinti avvicinano il Pastura alle forme del Perugino quali vediamo poco dopo il 1490. Il tipo delle Madonne, dei Putti e

Fig. 549 — Viterbo, Pinacoteca Civica.
Antonio del Massaro da Viterbo, detto il Pastura: *Il Presepio.*
(Fotografia Anderson).

degli Angioli sembra studiato sul *tondo* del Louvre (fig. 398 cit.). Giovanni con la croce indicante il Bambino ha per prototipo il Santo del Perugino nell'ancona della Galleria di Vienna, o,

se vuolsi, l'altro della tavola coeva degli Uffizî (fig. 407 cit.). In tal guisa Antonio compose i due lavori coi soli elementi delle pitture peruginesche.

La capanna, formata da ben tagliate travi, è vista di traverso da un lato del dipinto come negli esemplari che certo gli stavan davanti. Da questi fu ricavato anche il paese con le rupi piantate di sottili alberelli. Nel Pastura è tuttavia una

Fig. 550 — Viterbo, Museo Civico.
Antonio da Viterbo: *La Madonna adorata da due Angioli e dai Santi Girolamo e Francesco* — (Fotografia Gargiolli).

riduzione provinciale delle forme delicate del maestro Perugino, un colorito che non ne sente le dolcezze e un chiaroscuro che non ne riflette la profondità.

I tipi scelti dal Pastura, per la Madonna, per gli Angioli e per i Santi, sono poi stereotipati. La stessa Madonna dai lineamenti arrotondati, con una gran ciocca bionda che scende serpeggiante sulle guance, e si allunga assottigliandosi sul petto, è facile riconoscerla in una che è a Toscanella (fig. 551), nel palazzo municipale, non ancora indicata tra le opere dell'artista. Il putto rotondetto, grassoccello, è modellato con la superfi-

cialità medesima. Quei tipi della Madonna e del Bambino si ripetono in un quadretto del Friedrich-Museum a Berlino

Fig. 551 — Toscanella, Palazzo Municipale.
Antonio da Viterbo: *La Madonna col Figlio in gloria.*
(Fotografia Alinari).

(fig. 552), attribuito al Pinturicchio; e quella stessa maniera si riconosce in un affresco in Santa Maria Nuova di Viterbo,

i *Santi Giovanni Battista, Girolamo e Lorenzo adorati da un committente*, ritratto in piccolo a sinistra.

Tutti i tipi fin qui veduti ritornano nell'appartamento Borgia, certamente nei due affreschi che la critica indicava come opera di un peruginesco collaboratore del Pinturicchio, e cioè nei due lunettoni della Sala delle Arti Liberali in cui sono rappresentate la *Rettorica* (fig. 469 cit.) e la *Musica* (fig. 473 cit.). Inoltre egli dipinse, come abbiamo già detto, in altre parti dello stesso appartamento, rivelandosi sempre imitatore diligente delle forme del maestro, ch'egli arrotondò con un meccanismo sempre uguale e colorò con allegra vivacità. Perfino ne' minimi particolari si attenne scrupoloso a' suoi esemplari, e le mani dei personaggi hanno le solite dita perugìnesche con le nocche rialzate. Solo nel far le capigliature non ha la cura e il senso decorativo del maestro, e spesso spinge indietro le grosse ciocche quasi per dare aria alle figure cui manca il respiro. Sovente arrossa gli orli delle carni per ravvivare le creature inerti. In ogni modo quel giovine musicante (fig. 475 cit.) tutto vestito di scarlatto, alla sinistra dell'allegoria della *Musica*, rompe il silenzio delle sue scene; e la *Visitazione di San Paolo a Sant'Antonio primo eremita* (figg. 486 e 487 citate) appare scaldata dalle osservazioni fatte sull'opera del Signorelli. Pur rimanendo peruginesco, aggiunse cosi al proprio scarso materiale qualche linea nuova e vi spirò un po' di calore.

La ricca gamma decorativa dei troni della *Rettorica* e della *Musica* si trova nella *Vergine adorante il Bambino dormiente sulle sue ginocchia, e due angioli* (fig. 553) pure adoranti, nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Gli angioli rispondono sempre ai modelli perugineschi del 1490 circa; e si possono vedere ripetuti nell'affresco della Chiesa di San Clemente, a Viterbo, in una simile composizione.

Collaborò ancora col Pinturicchio in Santa Maria del Popolo, a Roma, tanto nella lunetta col *Cristo morto sorretto da Angioli*, nella Cappella Della Rovere e nei *Quattro Evangelisti* della Cappella di Santa Caterina, quanto nella ricca de-

Fig. 552 — Berlino, Friedrich-Museum. Antonio da Viterbo: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia Hanfstaengl).

corazione della vôlta del coro, eseguita verso la fine del primo decennio del Cinquecento.

Sotto la direzione del Pinturicchio si avvivò nuovamente

Fig. 553 — Roma, Palazzo dei Conservatori.
Antonio da Viterbo: *La Vergine fra due Angioli* — (Fotografia Anderson).

e si parò a festa. Qualcosa ne ricavò, quantunque egli si serbasse fedele al Perugino. Perfino quando imitò da lui la *Madonna col Bambino* (fig. 554), ora esistente nella Collezione Benson, ne adattò le forme ai tipi perugineschi.

A Corneto Tarquinia più tardi dipinge il coro della Cattedrale con *Profeti*, *Sibille* e l'*Incoronazione della Vergine* nei

Fig. 554 — Londra, Collezione Benson. Antonio da Viterbo: *Madonna col Bambino.*

quattro triangoli della vôlta. Nei lunettoni sono la *Nascita di Maria* e lo *Sposalizio*; nelle pareti l'*Incontro d'Anna con Gioacchino*, la *Pietà* e la *Vergine col Bambino.*

Il pittore replica le sue figure, e perfino si serve fuor di luogo, nel corteo dello *Sposalizio* (fig. 555), della testa rivolta al cielo del suo San Sebastiano. Del resto par che egli abbia tenuto qualche ricordo del Pinturicchio e qualche barlume signorelliano. In complesso è peggiorato: e basta osservare l'*Incoronazione della Vergine* per accorgersi quanto siasi fatto grosso e materiale via via che andavano scemando in lui le reminiscenze di scuola. A Corneto, in San Giovanni Gerosolimitano, ci appare sempre più slargato e vuoto in una *Madonna*; e in un'altra fra due Santi, a San Cosimato in Roma, richiamando quella dipinta nella cattedrale di Corneto, significò tutto il logorìo della sua vecchia stampa d'immagini. [1]

* * *

Un altro pittore si dedicò al Perugino: Francesco Melanzio di Montefalco, i cui quadri certi portano le date 1488, 1498, 1513 e 1515. Il primo, oggi nella Pinacoteca comunale di Montefalco, mostra lo sforzo del pittore di adattare le forme apprese dall'Alunno alle perugínesche. Gli era necessario arrotondare, pulire, addolcire; e vi si provò dipingendo a tempera un pentittico: la *Madonna col Bambino ritto sulle ginocchia*, nel mezzo, *San Severo e Santa Teresa* a destra, *Sant'Agostino e San Sebastiano* a sinistra (fig. 556). La Vergine serba il volto allungato, il Bambino la fronte enorme, e gli angioli si stipano

[1] Si attribuiscono dallo STEINMANN (op. cit.) ad Antonio da Viterbo: ORVIETO, Cattedrale, Coro: *Madonna inginocchiata* (certamente sua); ID., id.: *La Visitazione* (opera di collaborazione, non esclusiva di Antonio, perchè non vi mancano forme pinturicchiesche); ID., Museo Civico: *Madonna col Bambino* (tutta ridipinta, così da non riconoscersi Antonio da Viterbo; ID., id.: *San Sebastiano* (probabilmente suo); ORVIETO (dintorni), Chiesa di Santa Trinità, affreschi: *La gloria di San Bernardino*; *Madonna col Bambino incoronata da angeli* (probabimente suoi); TORRE ANDREA (presso Assisi): *La Purificazione* (indicata dallo Steinmann con un punto interrogativo; opera probabile di Tiberio d'Assisi). Il RICCI (art. cit.) gli attribuisce nell'appartamento Borgia anche la *Discesa dello Spirito Santo*, opera di Tiberio d'Assisi. Nessuno ricorda l'affresco in una lunetta del Palazzo Comunale a Viterbo, rappresentante la *Madonna col Bambino adorato da San Francesco e da San Giovannino*, forse perchè CESARE PINZI (op. cit.) l'assegnò per via di documenti a Francesco d'Avanzarano. Il PINZI tuttavia s'accorse come l'applicazione dei documenti stessi fosse poco sicura e rinunciò in edizioni successive del suo scritto all'attribuzione, senza però accorgersi che i caratteri della pittura sono veramente proprî di Antonio del Massaro detto il Pastura.

Fig. 555 — Corneto Tarquinia, Cattedrale.
Antonio da Viterbo: *Lo Sposalizio della Vergine* — (Fotografia Alinari).

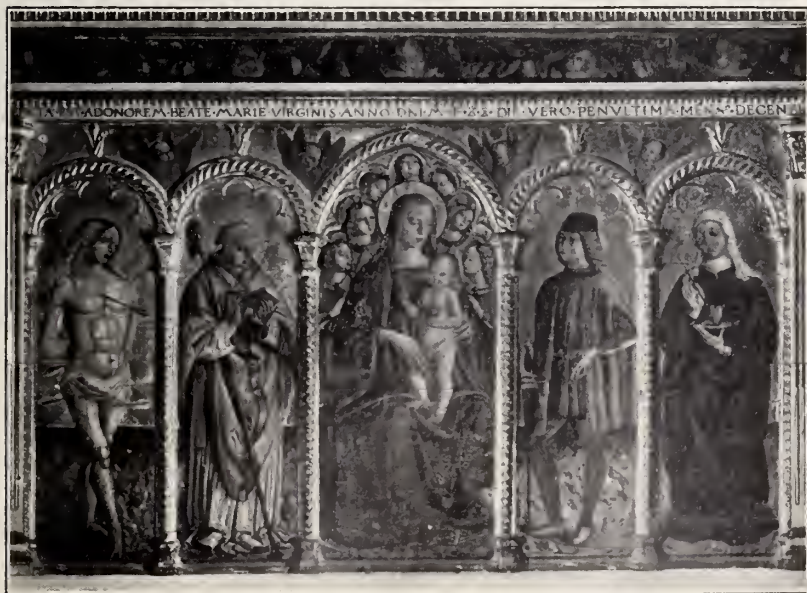



Fig. 556 — Montefalco, Pinacoteca Civica.
Francesco Melanzio: Pentittico con la *Madonna e Santi.*
(Fotografia Alinari).

a fatica nel breve spazio intorno alla Madonna. I Santi, non ancora abbandonato il ghigno alunnesco, si compongono a sforzato sorriso; e le loro mani dalle dita lunghe già mosse ad artiglio, si curvano per ostentare eleganza. Nel San Severo, specialmente, si può vedere la riproduzione del solito tipo di Santo cavaliere dell'Alunno, ultima fedele reminiscenza del vecchio maestro.

Quando s'incontra di nuovo Francesco Melanzio nel 1498, nell'ancona già nella Chiesa di San Fortunato, ora nella Pinacoteca di Montefalco (fig. 557), le forme peruginesche hanno acquistato assoluto predominio. Resta appena nei Santi Bernardino e Francesco la linea angolosa del profilo e alquanto della maniera di far le dita allungate e senz'ossa. Le proporzioni si sono fatte più ragionevoli, la testa della Vergine si è modellata su quelle del Perugino; il Santo cavaliere a destra ha preso pure le femminili sembianze dei giovani perugineschi, ma gli scuri rimangono tenebrosi, e crudamente segnati i chiari; i particolari de' lineamenti dei volti sono schematizzati; i drappeggi hanno una regolarità di pieghe arcaistica per l'impotenza a trovar larghi partiti.

La simiglianza del Bambino sulle ginocchia della Vergine con l'altro tenuto diritto dalla *Madonna* (fig. 558) della Chiesa di Vecciano, permette di ascrivere questa con sicurezza a Francesco Melanzio. È la sua miglior fatica. La *Vergine col Bambino* è assistita da due angioli, uno dei quali suona l'arpa e l'altro il liuto. Il Bambino ha ancora la fronte enorme e rimane di stucco; ma gli angioli musicanti si studiano d'indicare l'ispirazione del suono. Sono inverosimilmente piccine le bocche, come già aveva preso a fare nella tavola suindicata e come continuò anche più tardi nell'ancona del 1515, della Chiesa di Sant'Illuminata di Montefalco, il povero umbro figurinaio.

* * *

Sinibaldo Ibi, perugino, seguì Pier della Pieve attraverso le interpretazioni di Andrea di Assisi, o almeno mostrò con

questo una certa affinità, particolarmente nell'ancona del Duomo di Gubbio (fig. 559), eseguita l'anno 1507, *la Vergine in trono,* fiancheggiata da San Giorgio in costume di cavaliere e dal vescovo Sant' Ubaldo; di qua e di là dal baldacchino del trono

Fig. 557 — Montefalco, Pinacoteca Civica.
Francesco Melanzio: *La Vergine col Figlio fra sei Santi.*
(Fotografia Alinari).

adorano due angeli genuflessi sulle nubi. Vi è una grande rotondità delle teste, più depresse e slargate che non siano in Andrea, tanto da far pensare che lo scolaro del Perugino, ben più nutrito e forte di Sinibaldo, e autore della *Madonna ginocchioni tra due angioli col Divin Figlio e San Giovannino* (fig. 560), esistente nel Museo di Nancy, gli abbia fornito

esemplari. La somiglianza delle fattezze della Vergine in trono del Duomo di Gubbio con quella genuflessa a Nancy permettono la ipotesi.

Quest'ultimo dipinto riunisce diversi elementi che si ricercherebbero invano in tutta l'opera del Perugino, e cioè una reminiscenza della *Vergine delle Rocce* di Leonardo, e la ispirazione a forme raffaellesche. Il dipinto fu eseguito nel 1515, nel tempo in cui la collaborazione degli scolari con Pietro Perugino era divenuta assidua e costante.

Sinibaldo fu certamente uno dei suoi collaboratori principali e uno dei continuatori della sua maniera, che lo sostituirono in qualche modo presso il Comune di Perugia.

Nel 1524 dipinse l'ancona che dalla Chiesa di San Secondo, nell'isola Polvese del lago Trasimeno, passò a Santa Francesca Romana in Roma; nel 1527 prese parte all'elezione delle magistrature perugine; nel 1528 eseguì una *Annunciazione,* già nella Sala d'Udienza dei Notai, ora nella Pinacoteca di Perugia.

* * *

Il maestro che meglio imitò il Perugino e giunse, elaborandone i tipi, a dar loro una cinquecentesca grandezza fu Giovanni di Pietro, detto lo Spagna dal suo paese di origine.[1]

Maestro indipendente nel 1507, a Todi, prima ancora dovette erudirsi nella bottega del Perugino. La più antica notizia che si ha di lui è del 9 marzo 1504. Viveva allora a Perugia e stipulava accordi con un tesoriere pontificio, il celleraio della badia di San Pietro e il pittore Fiorenzo di Lorenzo intorno al prezzo d' un affresco. La sua vita si svolse tutta nell'Umbria e nelle Marche; nel 1507-1508 è a Todi; nel 1508-1510 a Macerata, ove fu nominato cittadino; nell' 11 e in seguito a Todi. Nel '16 riceve la cittadinanza di Spo-

---

[1] Sullo Spagna citiamo: L. Sabatini, *Descrizione della Coronazione di M. V. dipinta dallo Spagna, esistente nel Municipio di Todi,* Narni, 1890; G. Sordini, *Pietro Ridolfi e Giovanni Spagna,* Firenze, 1907.

leto, e quivi, nell'anno successivo, è nominato *capitano dell'arte dei Pittori*; nel '22, a Spoleto si obbliga di dipingere

Fig. 558 — Montefalco, dintorni, Chiesa della Madonna di Vecciano.
Francesco Melanzio: *Madonna col Bambino fra due Angeli* — (Fotografia Alinari).

un'ancona di altare per Trevi; nel '25 opera in una cappella del Duomo di Todi; dal '26 al '28 si ritrova a Spoleto, ove forse morì poco dopo.

Fig. 559 — Gubbio, Cattedrale.
Sinibaldo Ibi: *La Vergine in trono col Figlio fra i Santi Ubaldo e Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 560 — Nancy, Museo Municipale,
Bottega del Perugino. *Madonna, Gesù, San Giovannino e due Angeli.*
(Fotografia Braun).

Il più antico quadro dello Spagna, conosciuto sotto il nome di *Madonna della Spineta*, per la sua provenienza dal chiostro della Spineta presso Todi, trovasi nella Galleria Vaticana (fig. 561). Il Divin Bambino è adorato dalla Vergine, da San Giuseppe e tre angioli; nel fondo alcuni pastori si muovono verso il gruppo, e i Magi col loro seguito; in alto tre angioli con una striscia nelle mani. Questo quadro mostra in qual momento si formasse l'educazione dello Spagna nella bottega del Perugino. I tre angioli sono ricavati dagli altri tre che cantano nell'alto della parte mediana del trittico di Pavia (fig. 413 cit.), ora a Londra (1499). La composizione del *Presepe* è presa da un cartone del maestro per la tavola mediana nel polittico della villa Albani, o dalla tavola stessa; ma è adattata ai criterî seguiti dal Perugino e da' suoi scolari nella rappresentazione della *Natività* intorno al 1500, facendo aperto lo spazio e dando ampiezza al paese. E poichè intorno al 1500 il principale collaboratore del Perugino fu Andrea d'Assisi, è probabile che da lui lo Spagna fosse iniziato nei canoni dell'arte peruginesca. Ce lo fan pensare le figure allineate del fondo e la tendenza a tracciarle a perpendicolo.

S'intravedono già i caratteri che vedremo mantenuti dal pittore: un certo disegno delle teste con una gran volta craniale, le facce comunemente di tre quarti, quasi di profilo, i contorni angolosi e manchevoli, gli zigomi accentuati, il mento assai pronunciato, il collo piuttosto lungo, piccole le estremità. I colori biancastri e cinerei del quadro nelle opere successive diverranno molto più vivaci; ma in tutti dominerà la nota tricolore: bianco, rosso e verde, quale si manifesta già nel quadro Vaticano.

Nel 1507 gli fu allogata la *Incoronazione*, ora presso il Municipio di Todi (fig. 562). Ed egli la compì nel 1511, imitando il quadro eseguito dal Ghirlandaio co' suoi aiuti per San Girolamo di Narni.

Mentre il modello fiorentino appariva sfolgorante apoteosi della Vergine, l'esemplare peruginesco era di composizione

Fig. 561 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
Giovanni di Pietro detto lo Spagna: *Il Presepe.*
(Fotografia Anderson).

grave e semplice. Il Ghirlandaio, continuando i concetti dell'Angelico, aveva fatto litaniare gli angioli e i santi affollati in cielo e in terra. Si attenne lo Spagna allo schema del Ghirlandaio, sostituendo l'umbra quiete all'eloquenza toscana, gli angioli composti del Perugino ai figli dell'aria creati ebbri di luce. La riduzione in istile umbro della forma toscana fu diminuzione di calore, indebolimento di vita. Non vi è più lo scoppio della festa sacra, e rimane solo l'addensamento delle figure. Nel quadro rivediamo i caratteri della *Madonna della Spineta*, e i contorni medesimi delle teste lievemente amplificati.

La stessa composizione servì allo Spagna nel dipingere lo stesso soggetto nella Chiesa di San Giacomo presso Spoleto e, più tardi, a Trevi nel quadro oggi esistente nella Pinacoteca, ove il pittore si provò a sfollare il campo dei Santi adoratori e degli angioli in festa.

Quando non imitò e fece da sè, nell'*Assunta* di San Martino presso Trevi (1512), si attenne alle modificazioni perugginesche, e diminuì anzi il numero de' sacri personaggi che dalla terra invocano la donna eccelsa nella mandorla celeste, fiancheggiata soltanto da due angeli.

Sin qui non si scorge nello Spagna l'influsso di Raffaello, il quale appare per la prima volta nell'ancona per la Chiesa di San Francesco d'Assisi (fig. 563). In quel quadro lo Spagna, non soltanto s'ingegna di avvicinarsi a Raffaello, nobilitando le linee dei volti, ma espone le sue ricerche realistiche entro i vecchi schemi perugineschi e ottiene una forza nuova di rilievo e di effetto. Pare che la visione di Raffaello gli abbia tolto il torpore venutogli dalla scuola. Troppo tardi perchè egli potesse correggere le abitudini acquistate! E così il manierismo tolse spontaneità all'arte dello Spagna.

L'ancona della Pinacoteca di Spoleto, la *Madonna fra quattro Santi* (fig. 564) è del periodo stesso di quella di Assisi, quando il pittore si staccò dagl'insegnamenti perugineschi.

Le forme elaborate in quelle ancone d'altare, rimangono poi all'incirca uguali, tanto che si arriva al 1530 e si trova

Fig. 562 — Todi, Pinacoteca Civica. Lo Spagna: *Incoronazione della Vergine.* (Fotografia Alinari).

in un affresco della scuola dello Spagna lo stesso Bambino che si fa avanti sulle ginocchia materne, gli stessi angioli genuflessi sulle nubi, come nell'ancona di Assisi.

Nelle figure isolate aveva raggiunto anche prima del 1516 un'ampiezza nuova: lo mostrano le matronali figure allego-

Fig. 563 — Assisi, Chiesa di San Francesco. Lo Spagna: *Madonna fra sei Santi.* (Fotografia Anderson).

riche (es. fig. 565) esistenti nella Pinacoteca di Spoleto, frescate verso il 1513. E grandi ci appaiono i monaci in Santa Maria degli Angeli, ad Assisi (fig. 566), di effetto altrettanto mo-

numentale, sebbene con caratteri naturalistici nuovi per lo Spagna; così pure i Santi, entro nicchie, nella Chiesa di San Giacomo, presso Spoleto (es. figg. 567-568), e gli altri entro un rettangolo, nella Pinacoteca di Trevi. Tutte queste figure si sono arrotondate nei volti, hanno preso opulenza nella

Fig. 564 — Spoleto, Pinacoteca Civica. Lo Spagna; *Madonna fra quattro Santi.* (Fotografia Anderson).

persona, grandiosità nei manti drappeggiati a larghi semicerchi a mezzo il corpo.

Il maestro è divenuto cinquecentesco. Verso il 1520, ricordando confusamente il *Trasporto della salma di Cristo*, opera di Raffaello, frescò nella Chiesa delle Lagrime, a Trevi, la migliore delle sue composizioni (fig. 569). Ivi la sua persona-

lità si definisce: gli schemi perugineschi ne formano ancora il substrato, ma gl'insegnamenti di Raffaello hanno servito a dare aria e moto ai personaggi del sacro dramma. Lo Spagna

Fig. 565 — Spoleto, Pinacoteca Civica. Lo Spagna: *La Carità.*
(Fotografia Anderson).

non riesce ad una concezione elevata, prossima a quella del suo nuovo prototipo, ma ne intende la monumentalità.

In seguito, ad esempio negli affreschi di San Giacomo presso Spoleto, il pittore si torturerà per cercare la vivezza

di movimento e la drammaticità della scena. Vi riuscirà a fatica, avvinto com'era dalle vecchie abitudini. Sentì la fred-

Fig. 566 — Assisi, Chiesa di Santa Maria degli Angeli. Lo Spagna: *Beati francescani.* (Fotografia Alinari).

dezza dell'arte sua, ma troppo tardi, verso la fine dei suoi giorni.

* * *

Parecchi seguaci dello Spagna continuarono a diffondere le forme peruginesche, anche nel Cinquecento inoltrato:

Così Rainaldo da Calvi,[1] ed altri disseminati per l'Umbria.

---

[1] Su questo pittore, vedi Luigi Lanzi, *Rinaldo da Calvi*, Milano, 19-2.

Fig. 567 — Spoleto, Chiesa di San Giacomo.
Lo Spagna: *Santa Apollonia* — (Fotografia Alinari).

Si attribuiscono allo Spagna molte opere che adornano chiese di questa regione ed anche la decorazione della Magliana,

Fig. 568 — Spoleto, Chiesa di San Giacomo. Lo Spagna: *San Giacomo.* (Fotografia Anderson).

la villa favorita per le cacce di Leone X; ma l'attribuzione è fatta all'ingrosso, semplicemente perchè lo Spagna molto

operò e fu noto più di altri seguaci di Pier della Pieve. Le *Muse* che facevan parte della decorazione della Magliana appartengono invece ad un imitatore di Antonio del Massaro detto il Pastura, del quale conservano il rigoroso squadro perugineso. Di esse è avvenuto come delle pitture viterbesi, oggi rivendicate al Pastura, prima tutte assegnate genericamente allo Spagna.

Al ciclo delle *Muse* si può associare il dipinto rappresentante *Orfeo ed Euridice*, già nella raccolta Ravaisson-Mollien a Parigi, e attribuito al Perugino stesso.[1]

* * *

Un maestro umbro che guardò il Perugino ma si attenne anche al Signorelli e ai seguaci di Carlo Crivelli, colorando le forme meramente commiste degli uni e degli altri come su vetro, fu Bernardino di Mariotto,[2] intorno al quale si hanno notizie dal 1509 al 1524. Egli fu confuso per il suo nome col Pinturicchio, nonostante le dissimiglianze della tecnica e la grande inferiorità del lavoro.

La Pinacoteca di Perugia presenta diversi saggi della sua maniera che può paragonarsi a quella dei coloritori di carte da giuoco: esempio, la Madonna in trono col Bambino benedicente, fra un Santo cavaliere e Sant'Andrea (fig. 570).

Vedasi quel che è divenuto il trono del Signorelli del quadro nella Sagrestia di Perugia, sotto il baldacchino con due drappi svolazzanti per l'aria; e vedasi come si siano perdute tutte le conquiste dell'arte in quelle figure a tinte piatte, senza rilievo, senza sfondo, grossamente ritagliate con le forbici.

---

[1] Per questo dipinto, vedi A. Bertini-Calosso, « *L'Orfeo ed Euridice* » *attribuito al Perugino*, in *Miscellanea Fedele*, Roma, 1907.

[2] Di lui scrissero particolarmente: V. E. Aleandri, *Bernardino Mariotto*, in *Nuova Rivista Misena*, Arcevia, 1891; Mason-Perkins, *Dipinti inediti del Pintoricchio e di Bernardino di Mariotto*, in *Rassegna d'Arte umbra*, 1910; S. Servanzi-Collio, *Descrizione di un dipinto in tavola di Bernardino da Perugia, diverso dal Pintoricchio, che si vede nel Palazzo municipale di Sanseverino*, in *Album*, Roma, 1854; F. Urbini, *Bernardino di Mariotto*, in *Augusta Perusia*, 1907.

* * *

Una schiera di artisti giovani, ai primi del Cinquecento, mentre si inchinava al grande maestro umbro, si accorgeva

Fig. 569 — Trevi, Chiesa delle Lagrime.
Lo Spagna: *Il trasporto del Redentore alla tomba* — (Fotografia Alinari).

delle nuove forme fiorite con Raffaello. Agl' insegnamenti del primo si congiunsero quelli fulgenti nell' opera del secondo.

Eusebio di San Giorgio[1] fu uno tra essi. Di lui sappiamo che nel 1501 lavorò con Fiorenzo di Lorenzo e con Berto di Giovanni; che il suo nome è inscritto nella matricola dei pittori perugini dopo il Pinturicchio; che questi nel 1506 gli sborsò denaro per avere eseguito, probabilmente in sua vece, l'*Adorazione dei Magi* per Sant'Agostino di Perugia, ora nella Pinacoteca; che nell'anno seguente frescò a San Damiano di Assisi, e che nel 1512 compì una pala d'altare per San Francesco di Matelica.

Le due *Adorazioni dei Magi* sono le sue prime opere sicure da noi possedute. Quella di San Pietro di Perugia (fig. 571) è anteriore all'altra della Pinacoteca (fig. 572) e mostra il pittore già preso dalle forme di Raffaello. Vi imita già, benchè debolmente, la composizione dell'Urbinate nella predella dell'Incoronazione della Galleria Vaticana. Più libero appare nell'altro quadro della Pinacoteca perugina, forse grazie al disegno fornitogli dal Pinturicchio, che gli dette il compenso della pittura.

Eusebio, raggentilito dall'esempio di Raffaello, si rivede nella *Madonna fra quattro Santi* (fig. 573) della Galleria di Perugia (a. 1509). In questo quadro accenna particolarmente a quanto già traspariva anche nei due indicati, cioè ad elementi derivatigli dall'assisiate Ingegno.

Il Bambino sulle ginocchia della Vergine, in questo dipinto, ha la testa conformata similmente a quello che, ad imitazione della *Madonna Connestabile* di Pietroburgo, legge in un libro, in un quadretto della Galleria di Perugia. Il contorno della fronte cade in forte curva sull'occhio e così la gonfia linea che dall'occhio gira al tondo mento. Qui Eusebio di San Giorgio ridusse nel rettangolo della tavoletta le forme disposte a maraviglia entro il tondo di Pietroburgo da Raffaello. Tutti i mutamenti sono de' guasti alla perfetta armonia del suo modello.

A Eusebio appartiene inoltre la tavola (a. 1509 circa) con la

---

[1] Su questo pittore ha scritto una breve monografia G. Urbini (*Eusebio di San Giorgio*, in *Augusta Perusia*, 1906.

Fig. 570 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Bernardino di Mariotto: *Madonna fra due Santi.*
(Fotografia Alinari).

Madonna col Bambino in trono tra due alberelli e i Santi Giovan Battista e Benedetto (fig. 574), esistente nella Galleria di Perugia.

Qui si mostra una più determinata dipendenza da Raf-

Fig. 571 — Perugia, Chiesa di San Pietro.
Eusebio di San Giorgio: *L'Adorazione dei Magi* — (Fotografia Alinari).

faello, anzi una assimilazione degli elementi raffaelleschi quale in lui non si è scorta fin qui.

Due altri dipinti egli eseguì poco dopo, l'uno in San Francesco di Matelica con la data del 1512, l'altro per San Francesco al Prato in Perugia, ora nella Civica Pinacoteca, compiuto nel 1513.

Nel 1508 aveva aiutato il Pinturicchio nel dipingere il quadro per Sant'Andrea di Spello (fig. 507 cit.), perchè quegli, occupatissimo a Siena, non poteva impegnarsi a condurre

Fig. 572 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Eusebio di San Giorgio: *L'Adorazione dei Magi* — (Fotografia Alinari).

l'opera per intero. Seguendo il metodo usato dal Perugino allorquando ebbe troppo gran carico di lavoro, il Pinturicchio si obbligava a dipingere le *principali teste* e a lasciare il resto ad aiuti: metodo che concorse a togliere alle opere del Perugino e del Pinturicchio molta omogeneità e molto valore.

* * *

Un anonimo che aiutò il Perugino e fu attratto dalla grazia raffaellesca, dipinse in parte la *Madonna dei Battuti* (fig. 411

Fig. 573 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Eusebio di San Giorgio: *La Madonna fra quattro Santi* — (Fotografia Alinari).

cit.), ora nella Pinacoteca di Perugia, e specialmente il grazioso fanciullo dalle forme tornite, sulle ginocchia della Vergine.

Più libero dal dominio del maestro, lo stesso pittore fece una pala d'altare sopra uno schema signorelliano: la *Madonna in gloria coi due Santi, Antonio da Padova e Bernardino, ge-*

Fig. 574 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Eusebio di San Giorgio: *La Madonna in trono fra due Santi.*
(Fotografia Alinari).

nuflessi sulle nubi, e i Santi Girolamo e Sebastiano ginocchioni sul suolo (fig. 575). Il tornito Bambino si ripete qui nello stesso atteggiamento, e la Madre lo tiene nell'identico modo usato nel quadro de' Battuti. In questo quadro la testa della Ver-

gine non corrisponde più, come l'altra de' Battuti, alla Madonna in gloria della Pinacoteca di Bologna. Invece della ricca

Fig. 575 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Seguace del Perugino, il « Maestro della Madonna Diotallevi »:
La Vergine in gloria e quattro Santi. — (Fotografia Anderson).

acconciatura, un drappo le cade sulle spalle dal capo, facendo apparire questo men rotondo e il collo più esile.

La pala d'altare perugina era stata commessa a Pier della Pieve, che certamente la fece dipingere all'anonimo scolaro. In tutto il dipinto Pietro Perugino non ebbe parte, mentre nell'altro, compiuto probabilmente nel 1498, si riconosce suo ad evidenza il disegno e qua e là sua la mano.

Il Bambino tornito, cresciuto d'anni, si rivede benedicente San Giovannino, nella *Madonna Diotallevi* del Friedrich-Museum di Berlino, attribuita a Raffaello (fig. 576) L'anonimo pittore alla vista delle prime opere del genio, pur mantenendo le forme prima acquisite, le ridusse lievemente secondo i nuovi prototipi. Il Bambino è sempre quello, ma benedice con più grazia, piegando la vaga testina e abbassando mollemente la sinistra; la Madonna rimane la stessa, con l'esile e lungo collo, col drappo cadente sul capo piegato delicatamente a sinistra; ma i lineamenti si sono affinati alla raffaellesca. Più che nella riduzione del tipo della Vergine e del Bambino Gesù, traspare l'influsso di Raffaello nell'espressione animata e commossa del San Giovannino che, con le braccia conserte, protende la testina verso il divin fanciullo.

Si potrebbe pensare che queste produzioni siano l'esordio di Eusebio; ma, quantunque si abbiano addentellati con la sua maniera e co' suoi quadri autentici, essi non sono tali e tanti da render certezza all'ipotesi. E fino a che maggiori indizî oltre questi non ci saranno forniti, distingueremo l'anonimo pittore come il « Maestro della Madonna Diotallevi ».

* * *

Un altro pittore, che mirò a Raffaello trasformando la sua educazione peruginesca, fu Giannicola Manni, concittadino di Pier della Pieve. Il suo nome s'incontra nei documenti fin dal 1493 per l'esecuzione di una pittura perduta. Ebbe commissioni dal Comune di Perugia, per il quale nel 1511 si obbligò di ridipingere l'orologio del Palazzo Pubblico. Nel 1515 prese incarico di frescare la Cappella del Cambio, condotta a

Fig. 576 — Berlino, Friedrich-Museum.
Seguace suddetto del Perugino: *Madonna Diotallevi* — (Fotografia Hanfstaengl).

termine soltanto nel '19. Dopo aver preso parte alla Magistratura perugina nel '27, morì nel '44.

Il suo nome è specialmente noto per la decorazione della cappella del Cambio, dove l'educazione peruginesca traspare per tutto. Volendo avvicinarsi a Raffaello, ricordò (es. fig. 577) perfino le *Sibille* della Chiesa della Pace a Roma, ma princi-

Fig. 577 — Perugia, Collegio del Cambio. Giannicola Manni: *La Sibilla Libica.* (Fotografia Alinari).

palmente guardò i *Profeti e le Sibille* che l'Urbinate nella Sala delle Udienze aveva lasciato, solenne testimonianza dell'ascensione dell'arte. Giannicola non comprese la elevatezza dei modelli e cercò invano il baleno degli occhi ne' suoi Profeti. Esagerò tutto, la dolcezza peruginesca e la vivezza di Raffaello. I suoi colori rossastri, i suoi ori scintillanti dànno alle composizioni un effetto volgare, grossolano, pesante.

Collaborò certamente col Perugino, ma la sua personalità, quando è più schiarita, varca le limitazioni quattrocentesche.

* * *

Berto di Giovanni si inspirò pure a Raffaello, come si desume dal *San Giovanni in Patmos* (fig. 578), ora nella Pinacoteca di Perugia, e dalla predella del quadro stesso, opere di due momenti diversi.[1]

Poco ancora vi è di accertato sulla sua natura d'artista. Poichè egli esce dai limiti del Quattrocento, ci basti ricordare che per la prima volta si accenna al suo nome nel 1497, che nel 1501 dipinse pennoni con Fiorenzo di Lorenzo e con Eusebio di San Giorgio, che dal 1511 al '13 fu compagno di Domenico di Paris Alfani, e infine, che nel '20 ebbe un incarico dai Magistrati di Perugia.

Al quadro per la Chiesa di Monteluce, eseguito da Giulio Romano e dal Penni, ora nella Pinacoteca Vaticana, Berto di Giovanni appose nel 1525 la predella allogatagli fin dal '17, la quale, per la forma raffaellesca inoltrata, ha stretta affinità con l'altra predella del *San Giovanni in Patmos* indicata.

* * *

Più inoltrato nel Cinquecento è Domenico di Paris Alfani, tutto ligio a Raffaello sin da' suoi esordi, come dà fede la *Madonna in trono tra i Santi Gregorio e Nicola*, nella Pinacoteca di Perugia (a. 1518). Tralasciamo perciò di discorrere di lui, come del suo figlio naturale Orazio, che gli fu collaboratore.

* * *

Gli esempî lasciati dall'Urbinate a Città di Castello soggiogarono un povero pittore di quella città, Francesco di Ca-

---

[1] Attribuito a Raffaello è il disegno di questo Evangelista nel Museo Nazionale di Stoccolma. Ad esso fa riscontro, nello stesso Museo, un altro disegno rappresentante *San Matteo*, eseguito da Berto di Giovanni probabilmente per uno stesso ciclo figurato con gli Evangelisti. (Vedi le riproduzioni dei due disegni suddetti in *Dessins et tableaux de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède* par Osvald Siren, Stoccolma, 1902).

stello, detto il Tifernate,[1] del quale si hanno parecchi quadri, alcuni inspirati a Luca Signorelli, che padroneggiò l'arte nel

Fig. 578 — Perugia, Pinacoteca Civica.
Berto di Giovanni: *San Giovanni in Patmos*. Sotto, Predella.
(Fotografia Alinari).

suo paese. Tenne di mira anche il Perugino, del quale sformò e invecchiò i tipi, allungandoli e accentuandone gli zigomi.

[1] Sul Tifernate ha scritto specialmente il MAGHERINI-GRAZIANI nell'opera citata *L'Arte a Città di Castello*.

Nel quadro della Pinacoteca di Città di Castello, *la Vergine col Bambino, in trono, fra i Santi Francesco e Caterina, Nicola e Agostino* (fig. 579), imitò nella distribuzione generale la tavola di Raffaello, ora di Pierpont Morgan, esposta nella National Gallery a Londra.

Le nobili e grandi figure dell'Urbinate, immiserite dall'imitatore, non si riconoscono più. Il sorriso sforzato, che si disegna nella stiratura delle guance, dà loro un aspetto deforme.

* * *

Nel novero de' seguaci del Perugino abbiamo già indicato Niccolò Soggi, che ad Arezzo, nella parete destra del tempio di San Francesco, in un affresco purtroppo guasto, mostra di derivare direttamente dal maestro umbro. Passò quindi ad altra maniera, serbando qualche reminiscenza della primitiva educazione ch'egli, nato nel 1480, dovette formarsi alla fine del Quattrocento.

Contemporaneo al Soggi fu Gerino da Pistoia, che ugualmente lasciò le forme peruginesche apprese nella giovinezza, per darsi ad altre maniere. Accenniamo a lui soltanto per essere un segno dell'irradiazione dell'arte di Pier della Pieve in molte parti d'Italia.

E così facciamo ricordo di Marco Meloni da Carpi,[1] che del Perugino conobbe forse poco più del gran quadro con la *Madonna in gloria*, già in San Giovanni in Monte, ora nella Pinacoteca di Bologna. Due quadri, esistenti nella Galleria Estense a Modena, l'uno già in casa Rangoni e l'altro proveniente da Carpi con la data del 1504, mostrano il pittore ne' suoi sforzi di imitazione, pur rendendosi riconoscibile per certe orlature rosee delle carni, pei contorni neri negli occhi, per le tinte verde-erba e rosso-vino nelle vesti e pel modo crudo d'illuminare i capelli.

---

[1] Vedi su questo pittore, A. VENTURI, *Un pittore plagiario*, in *Modena Artistica*, Modena, 1896.

Fig. 579 — Città di Castello. Pinacoteca Comunale.
Francesco di Castello: *La Madonna in trono fra quattro Santi.* In alto, *L'Annunciazione.*
(Fotografia Alinari).

È probabile che dalla scuola del Francia Marco Meloni passasse all'imitazione peruginesca, così come fece Giovan Battista Bertucci, faentino, che nella grande *Adorazione dei Magi,* ora nel Friedrich-Museum di Berlino, congiunse gli elementi dell'arte venuta da Bologna con l'altra diffusa da Perugia.

Un anonimo maestro, che lasciò una grande *Crocifissione* nella Pinacoteca forlivese, attribuita al Palmezzano, mostra del pari, ma in grado ben superiore, la fusione di elementi locali con altri perugineschi.

A Cremona, imitatore pedissequo di Pier della Pieve negli ultimi anni del Quattrocento, fu il Fadino, cioè Tommaso Aleni,[1] che poi seguì il Boccaccino, senza liberarsi mai del tutto dall'unzione religiosa peruginesca.

---

[1] A Londra, nella Collezione Benson è una *Madonna col Divin Figliuolo,* copiata dal Perugino, recante la firma *Thomas de fadinis.* È stata esposta al Burlington Fine Arts Club nel 1910, e là, a chi non era noto il pittore cremonese, l'autore parve un umbro «quasi sconosciuto». (Vedi Umberto Gnoli, *La pittura umbra alla Mostra del Burlington Club,* in *Rassegna d'Arte umbra,* 1910).

VI.

L'APOTEOSI.

L'EDUCAZIONE DI RAFFAELLO — Rapporti con Evangelista di Pian di Meleto e con Timoteo della Vite, in Urbino — In Perugia, nello studio di Pier della Pieve, l'anno 1500 — A Città di Castello, con Evangelista di Pian di Meleto, nel 1501 — Ancora nello studio del Perugino — La prima opera monumentale di Raffaello nel Cambio e suo distacco dalle forme peruginesche.

Raffaello, figlio di Giovanni Santi, vide la luce il 28 marzo 1483 e rimase orfano del padre a undici anni e quattro mesi.[1] Il fanciullo, tanto precoce che a diciasette anni, insieme con Evangelista di Piandimeleto, gli fu allogata la pala di *San Nicola da Tolentino* a Città di Castello,[2] doveva dar segni dell'indole artistica largitagli dalla natura, già sin da quando venne meno il laborioso suo padre.

---

[1] Bibliografia recente intorno alla educazione di Raffaello. Giovanni Morelli (*Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886) sostenne che Timoteo della Vite ebbe gran parte nella educazione di Raffaello. L'opinione fu studiata da Giulio Cantalamessa (*Pietro Perugino dal 1495 al 1503*, in *Arte e Storia*, II, 191, e *Il Perugino e Raffaello*, in *Italia Artistica*, I, 775 e II, 199); W. Koopmann, *Raffaels erste Arbeiten*, Marburg, 1891; Seidlitz, *Raffaels Jugendwerken*, München, 1891; E. Calzini (*Raffaello ed Evangelista di Piandimeleto*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1909, e *Ancora a proposito di Raffaello ed Evangelista di Piandimeleto*, in *Id.*, 1910) si provò a indicare due dipinti, a Sassocorvaro, come probabili opere di Evangelista di Piandimeleto, senza trovar ragioni sufficienti a sostegno della ipotesi. Sul fondamento incertissimo di quelle attribuzioni espresse il suo avviso per annullare il valore di Evangelista nella prima educazione di Raffaello. A. Venturi (*Il primo maestro di Raffaello*, in *L'Arte*, 1911) studiò di ricostruire la figura di Evangelista di Piandimeleto prendendo come punto di partenza un quadro attribuito a Giovanni Santi nella Galleria di Budapest, e additò l'importanza che Evangelista veniva ad assumere come guida di Raffaello nei primi passi. Pro e contro questa opinione scrissero gli autori citati nella bibliografia relativa ad Evangelista di Piandimeleto.

[2] Cfr. Magherini-Graziani, *Documenti inediti relativi al «San Nicola da Tolentino» e allo «Sposalizio» di Raffaello*, in *Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria*, XIV, Perugia, 1908.

I ricordi di Giovanni erano nella città di Urbino, attorno al fanciullo, anche dentro la casa ove egli moveva i primi passi nell'arte. Ancora oggi nella prima dimora dell' Urbinate vedonsi i resti di una Madonna leggente col Bambino ignudo che dorme con la testina appoggiata al suo petto (fig. 145 cit.). I ricordi paterni furono rinfrescati da Evangelista di Piandimeleto, che sin dal 1488 era tenuto in certo conto, come si arguisce dalla notizia che il quadro ora a Budapest ornava la reggia di Guidobaldo.

Il discepolo di Giovanni Santi, esecutore testamentario del maestro, era l'uomo più indicato per vigilare sull'educazione di Raffaello giovinetto, il solo artista rimasto in Urbino, erede dell'arte ch'era fiorita alla corte dei Montefeltro. Egli aveva raccolte in sè le forme di Giovanni e di Giusto di Gand, e continuava nello studio di Guidobaldo il ciclo delle Muse, iniziato dal Santi (figg. 153-154 e 157-160 citate).

Per circa un anno i rapporti artistici tra Evangelista e l'adolescente furono nell' intimità familiare. Ma sopraggiunse a Urbino nel 1495 Timoteo della Vite che, senza interrompere quei rapporti, designò all'uno e all'altro come una nuova via di perfezione. Veniva dallo studio del caposcuola bolognese, Francesco Francia, e recava con sè raffinatezze di forma, gentilezza di tipi e nuovi ritmi decorativi. Non solo la fama dello studio del Francia, la quale accompagnò Timoteo nella città nativa, ma anche la scioltezza, la grazia e la nobiltà delle immagini, gli fecero largo tra i pittori provinciali. Il duca Guidobaldo accolse il nuovo venuto col riguardo che nei piccoli luoghi si ha per il conterraneo giunto di lontano, da un focolare di studî celebrato. Timoteo portava con sè un cornucopio ricolmo di cose nuove; e grandeggiava nel suo paese per la predilezione che il venerato Francesco Francia aveva avuta per lui. Il duca Guidobaldo gli fece compiere con la Musa Talia (fig. 155 cit.) e con la figura di Apollo (fig. 156 cit.) il ciclo delle tavolette affidate a Evangelista. Quando le ultime due si unirono alle altre del vecchio Santi e del suo scolaro, dovette

rifulgere la grazia di Timoteo. Evangelista era giunto naturalmente a raddolcire le teste di Giovanni Santi e a ingentilire quelle naturalistiche di Giusto di Gand, ma non aveva avuto dalla scuola tutta la erudizione di cui era ricco Timoteo, e ignorava tutte le eleganti convenzioni nell'atteggiare i corpi, nel disporli nello spazio, nel distribuirne le ombre e le luci.

Evangelista si ingegnò di trar profitto degli insegnamenti diffusi da Timoteo, e il suo piccolo allievo, che si mostrò poi potente assimilatore, fu attratto al nuovo artistico giardino. Abbiamo già notato come ne' due quadri del *San Rocco* (fig. 170 cit.) e dell'*Arcangelo con Tobiolo* (fig. 169 cit.) Evangelista si inchinasse al Verbo proclamato dal Viti; e vedremo poi Raffaello raccogliere i fiori novelli.

Ma un altro maestro più grande di Timoteo, vantato al cielo da Giovanni Santi, signore de' pittori umbri, il Perugino, spandeva l'arte sua nella Marca Urbinate. Già il padre di Raffaello si era provato a conformarsi in qualche modo agli esemplari di Pier della Pieve, e Timoteo stesso adattò alcun poco le miti e pie figure trasportate da Bologna alle dolcissime del maestro che meglio di tutti incarnò gl'ideali della gente del Montefeltro, e dell'Umbria sorella. Raffaello nella sua casa certo sentì esaltare il pittore che Giovanni Santi chiamava divino, e da Sinigaglia e da Fano ne udì salire a Urbino la gloria.

A Sinigaglia, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, il Perugino aveva eseguito la *Vergine in trono con sei santi ai lati* (fig. 390 cit.) sotto il solito arcone che lascia aperta la vista del cielo.

Il quadro, ben più fresco della imitazione che poi Andrea d'Assisi condusse pel maestro nel 1497 a Fano, in Santa Maria Nuova (fig. 412 cit.), non ha la cimasa e la predella che adornano invece l'ancona del seguace. Ma nella cimasa di questa, in Fano, è la mano stessa del Perugino, che vi trovò una grandezza ignota al discepolo. Nella predella (figg. 521-525 citate) Andrea d'Assisi svolse secondo i canoni del maestro i racconti

evangelici dello *Sposalizio*, nel mezzo, della *Natività* e della *Circoncisione* a sinistra, dell'*Annunciazione* e dell'*Assunzione*, a destra.

Un'altra opera del Perugino è nella stessa chiesa di Santa Maria Nuova, e rappresenta l'*Annunciata* (fig. 401 cit.), tra i consueti pilastri del chiostro convergenti prospetticamente verso il fondo con l'aperto cielo e la campagna silente.

Proprio là, nel medesimo tempio di Fano il padre di Raffaello aveva lasciato l'ultima sua pala d'altare, che Evangelista di Piandimeleto condusse a compimento; e a Sinigaglia, prima ancora, aveva collocato sugli altari di Santa Maria Maddalena l'*Annunciazione*, ora a Brera. A Sinigaglia forse si era incontrato con Pietro Perugino, che vi dimorò nell' '89.

In ogni modo, sulla via dove il Santi fu di frequente, il Perugino sparse le sue opere pittoriche. E per quella via, che ha per gli abitanti delle vette urbinati gli allettamenti del mare, è probabile che Raffaello corresse, ansioso del nuovo, e per vedere, a riscontro dell'opera paterna e di Evangelista, le tavole del maestro famoso.

Questa probabilità trova i suoi termini nei ricordi che Raffaello ebbe specialmente della predella di Fano, dove le istorie sono composte con l'ordine e il garbo delle norme perugine-sche. La impressione si ridestò quando Raffaello eseguì la *Incoronazione* della Galleria Vaticana. Prima dunque che a sedici anni il giovinetto si recasse alla scuola del Perugino, egli ne aveva veduto ed ammirato le opere.

Nel 1500 Raffaello era assente da Urbino e, benchè non si abbiano documenti, si può affermare con sicurezza che egli era stato affidato a Pier della Pieve in Perugia. La penetrazione delle forme perugineschc in quelle di Raffaello, quale si scorge negli esordi del giovane, è il documento che attesta la sua permanenza nello studio del Perugino sino al dicembre del 1500, fino a quando, cioè, il giovane artista imprese a fare con Evangelista di Piandimeleto l'ancona di *San Nicola di Tolentino* a Città di Castello.

Nessuna opera possediamo di lui anteriore alla sua andata a Perugia. Tuttavia, senza voler giungere ad alcuna deter-

Fig. 580 — Urbino, Palazzo Ducale.
Maestro urbinate, negli ultimi anni del Quattrocento: *Santa Martire*.

minatezza, richiamiamo l'attenzione sopra la tavoletta della Galleria del Palazzo Ducale di Urbino: una *Santa Martire* (fig. 580). Essa fu ascritta a Giovanni Santi, che non

arrivò mai a tanta finezza di particolari e a tanta grazia nell'insieme.

Nella tavoletta sono commisti alcuni caratteri di Giovanni, specialmente nella fronte convessa della martire, alcuni di Evangelista di Piandimeleto, massime nel drappeggio che può trovar riscontro con quello dell'*Arcangelo Gabriele che guida Tobiolo* (fig. 169 cit.), altri di Timoteo della Vite, come nella preziosità dell'atteggiamento, nel molle piegar del capo su di una spalla, negli eletti lineamenti del volto; infine un ricordo peruginesco nella squadratura del torso e nel movimento della gamba sinistra piegata indietro, puntata sulle dita.

La figura della Santa incoronata si erge in un paese, in atto di stendere con la destra un'ampolla contenente sangue delle sue vene e recar delicatamente nella sinistra la palma del martirio. La regale donzella si presenta melanconiosa ai fedeli, sulla terra, aspra intorno a lei, sorrisa nel fondo dal mare verdazzurro, ove biancheggiano vele. Il paese è composto con elementi quali si vedono nella tavola di Giovanni Santi e di Evangelista di Piandimeleto a Fano, ma pare che il pittore fosse inesperto nel distribuirli: pone nel davanti alcune basse rocce che si facevano spuntare dietro elevate o formavan quinte alla scena. Qui vi è una riduzione al minimo delle rupi erbose al sommo, con sassi appuntati sotto. Quantunque vi sia una fine ricerca nel disegno degli arboscelli, dei sassi e delle rocce, tutto pare eseguito quasi per trastullo ai piedi della reginetta martire. E i fiori candidi spuntano a ciocche, ed altri fiorellini coronano il rupestre luogo. Tutta questa ricerca amorosa del particolare finisce nelle lontananze degradanti fra le chiome degli alberi verso il mare. È facile notar qui lo spirito analitico d'un adolescente che aduna gran quantità di cose e le osserva pezzo per pezzo, senza riuscire a comporle sinteticamente, anche perchè la fantasia sembra agitarsi in un mondo ancora piccino. L'intenzione di bene equilibrar la figura diritta nello spazio rettangolare della tavoletta, senza che sembrasse piantata là in modo che i contorni del corpo si disegnas-

sero quasi rigidamente paralleli ai lati del quadro, mosse l'autore a piegare la gamba sinistra e a girare lievemente di tre quarti la Santa. E poichè il manto cade aprendosi dal braccio destro, si volle controbilanciarne la massa, elevando sul mare una rupe incontro. Quantunque la rupe sia schizzata lontana e il drappo scuro che si spiega a sinistra sia vicino all'osservatore, le linee si accordano. Tanta cura dell'effetto derivata dalla osservazione dell'opera di Timoteo, è veramente notevole. Ma nel discepolo del Francia l'armonia è ottenuta con regole di scuola; qui, per natura. E vi è poi in ogni cosa una gaiezza di colori in cui traluce la gioia del pittore nell'ingioiellare il diadema, nell'imperlare lo scollo della veste, nel racchiudere il sangue vermiglio entro il vetro lucente della fiala, nello scoppiar de' variopinti fiori sul verde.

Questa opericciuola, che non sappiamo ascrivere nè a Giovanni Santi, nè ad Evangelista di Piandimeleto, fresca, risonante di trilli giovanili, ci offre l'ultimo fiore dell'arte urbinate, prima che elementi derivati da centri artistici maggiori ne togliessero la schiettezza forte e sana, alterandone l'intima natura.

Non possiamo con qualche certezza assegnarla a Raffaello, perchè, quando ci apparirà ne' frammenti dell'opera prima, il diciottenne aveva steso tanto il passo in breve volger d'anni, da non lasciar più riconoscere gli elementi iniziali della sua educazione.

In ogni modo, con la scorta della *Santa Martire* è possibile idealmente ricostruire le condizioni dell'arte di lui anche prima che Timoteo della Vite maggiormente lo attraesse nell'orbita propria.[1]

* * *

Timòteo della Vite teneva ognor più il campo nella pittura in Urbino. Non sono molte le opere che si possono citare

[1] Il Calzini (*La Galleria di Urbino*, in *L'Arte*, 1901) attribuisce la tavoletta a Giovanni Santi, quantunque non ricordata dal Pungileoni nel novero delle opere di questo pittore.

di lui anteriori al 1500, anno della partenza di Raffaello dalla città natale.

La tempera della Galleria di Brera, in Milano, la *Vergine in trono tra i Santi Crescenzio e Vitale* (fig. 581), ci presenta Timoteo che ha fatto suo pro dell'arte del pio e mite Francesco Raibolini. Piegano i Santi delicatamente la testa sugli omeri, privi d'ogni baldanza, dolci, femminei nell'aspetto. Lo spirito del Francia anima quelle forme come purificate dalla grazia divina.

Raffaello vide probabilmente quel quadro che Timoteo eseguì per la famiglia Spaccioli, e sentì svegliarsi l'eco di quelle armonie.

Così nell'osservare la vetrata, oggi nel Palazzo Ducale di Urbino, dove il Viti colorì l'*Annunciazione* (fig. 582), il giovinetto trovò riflessa nella Vergine fanciulla, fior di pudicizia, l'idealità che sorrideva a' suoi begli anni.

E davanti al quadro della *Trinità* (fig. 583), dipinto dal Viti per la chiesa urbinate omonima, oggi nella Pinacoteca di Brera, rimase forse colpito dall'immagine sacerdotale dell'Eterno che tiene con ambe le mani il braccio orizzontale della Croce, da cui pendono le affralite membra del Crocefisso. La visione della Trinità si disegna entro una mandorla gotica: l'Eterno assidesi sopra strisce di nubi, alcune delle quali fan predella a' suoi piedi. Lo spazio fa largo al gruppo divino che scende verso la terra, aperta a conca. Da Raffaello con senso devoto sarà ricordata l'immagine augusta.

Tutta l'arte dello scolaro di Francesco Francia apparve al giovinetto parata delicatamente a festa. Le pesanti composizioni di suo padre e le men grevi di Evangelista di Piandimeleto eran messe nell'ombra dallo schiararsi della serenità di Timoteo.

Ma lontano dalla vetta urbinate il chiarore era più intenso, l'aria più limpida. Di più viva luce si avvolgeva l'opera di Pier della Pieve, che Giovanni Santi aveva chiamato *divin pittore*.

Il Perugino, dal padre di Raffaello messo alla pari di Leonardo, faceva risonare della sua gloria i monti e le valli dell'Appennino centrale; riconosciuto maestro da quanti nelle Marche e nell'Umbria si esercitavano nell'arte, ambito dai

Fig. 581 — Milano, Galleria di Brera.
Timoteo della Vite: *Madonna fra i Santi Crescenzio e Vitale* — (Fotografia Riccardi).

giovani avidi del nuovo, a sè attrasse perfino Timoteo, fresco degli insegnamenti bolognesi, e sembrò quindi la guida necessaria al fanciullo precoce.

* * *

Il 13 maggio del 1500 Raffaello è assente dalla città natale: si può ritenere che egli fosse allo studio del Perugino.

intento a tradurre nel Cambio le invenzioni del maestro. Solo ammettendo tale collaborazione possiamo spiegarci l'adatta-

DANESI ROMA

Fig. 582 — Urbino, Palazzo Ducale. Timoteo della Vite: *Annunciazione*.

mento delle forme di Raffaello a quelle di Pier della Pieve. Non basta certo l'ipotesi che la sola osservazione delle opere

del Perugino valesse a trasformare il giovanetto in seguace della sua maniera; soltanto la familiarità nello studio poteva produrre quell'immedesimarsi di forme. La data del 1500 è inscritta sotto il ritratto del Perugino che adorna il Cambio,

Fig. 583 — Milano, Galleria di Brera. Timoteo della Vite: *La Santissima Trinità.*

sulla parete a sinistra della sala delle Udienze, e si ritiene quindi comunemente che in quell'anno avesse compimento la decorazione della stanza. Ma oltre che il Perugino era ricercato per lavori da tutte parti, e che i pagamenti della ricca corporazione per queste pitture si susseguirono fino al 1507, nei campi stessi degli affreschi si notano disuguaglianze di fattura, che solo può spiegarci la distanza di tempo nella esecuzione.

Basti osservare nella parete a sinistra le figure degli eroi (figg. 419 e 420 citate) e confrontarle con quelle della *Trasfigurazione* (fig. 422 cit.) nella parete di fondo, per accorgerci che lo slargamento delle proporzioni e la accresciuta semplificazione dei lineamenti attestano la loro posteriore dipintura. Siamo quindi convinti che l' aula delle Udienze del Cambio fu solo frescata in parte l'anno 1500. Frescati nelle vôlte tra le grottesche i tondi coi sette pianeti, e dipinti nella parete sinistra sotto le immagini emblematiche della *Fortezza* e della *Temperanza*, della *Prudenza* e della *Giustizia* i celebri personaggi dell'antichità secondo il concetto del Maturanzio, il Perugino sostò. Sembra anzi che un mutamento di idee fosse avvenuto, forse perchè Pier della Pieve si sentiva poco atto alla rappresentazione di figure profane e ricorreva più volontieri alle sacre composizioni tanto elaborate.

Nella vôlta non è possibile distinguere la collaborazione di Raffaello: il nome di lui si pronuncerebbe invano!

Nella parete a sinistra la mano del Perugino si mostra quasi per tutto: ma tra le Virtù cardinali, vedute fra le nubi, nella *Fortezza* (fig. 584) l'opera di Raffaello s' intravede.

Il Perugino gli dette il modello: il diciasettenne però dipinse la terribile virago come una dolce fanciulla che subito ci rievoca l'imagine del cavaliere che sogna nel quadretto di Londra. Veste corazza e impugna nella destra una picca, segno della sua natura guerriera; ma nulla ha di guerriero quella giovinetta carezzevole, che appoggia il gomito sinistro sullo scudo in soave abbandono, sognando amore, non le battaglie. Quella testolina rivela come Raffaello avesse negli occhi le forme di Timoteo della Vite e avesse fatto suo sangue delle stille di grazia di quel maestro urbinate. Non è la mollezza del Perugino in quegli occhi: è il pudore e la freschezza di bocciuolo a pena dischiuso.

Mentre il Perugino ringiovaniva i suoi personaggi, senza giunger mai alla fanciullezza, Raffaello riflesse la propria età nell'imagine della Virtù, che avrebbe dovuto presentarsi

più di tutte poderosa, offrendo alla pura bellezza il primo bacio. [1]

---

[1] Non trattiamo particolarmente dei disegni attribuiti a Raffaello, esistenti nella Galleria di Venezia, perchè essi non possono servire allo studio diretto della sua attività, come è stato creduto. Quei disegni sono stati pure ascritti al Pinturicchio e ad altri pittori umbri, anche a diverse mani di artisti. (Cfr. G. Bossi, *Memorie inedite*, in *Archivio storico lombardo*, V, Milano, 1878, pagg. 287 e seg.; G. Morelli, *Die Werken italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880; F. Lippmann, *Raffaels Entwurf zur Madonna del Duca di Terranuova und zur Madonna Staffa-Connestabile*, in *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, Berlin, 1881, I, pag. 62; A. Springer, *Raphaëls Jugendentwiklung und die neue Raphaelliteratur*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1881, IV, pag. 39; A. Schmarsow, in *Preussische Jahrbücher*, Berlino, vol. XLVIII; Robert Kahl, *Das Venetianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur Umbrischen Malerschule*, Lipsia, 1882; E. Müntz, *Les dessins de la jeunesse de Raphaël*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1° settembre-1° ottobre 1885; H. Thode, *Pitture di maestri italiani nelle Gallerie Minori di Germania*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, p. 52; W. Koopmann, *Raphaels Studien mit besonderer Berichtsichtigung der Handzeichnungen des Meisters*, Malburg, 1890; G. Morelli, *Noch einmal das Venetianische Schizzenbuch*, in *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, III, *Die Galerie zu Berlin* (ediz. Frizzoni), Lipsia, 1893; O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Strassburg, 1898; M. E. Kurt, *Zur Frage nach dem Meister des Venetianischen Skizzenbuches*, in *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1899, vol. XXII, n. 9, pagg. 171 e segg.; A. Amersdorffer, *Kritische Studien über das venetianische Skizzenbuch*, Berlino, 1901, recensito da O. Fischel, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, vol. XIV, 2 novembre; C. Loeser, *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in *Rassegna d'Arte*, 1903, dicembre; E. von Liphart, *Kritische Gänge und Reiseeindrücke*, in *Jahrb. d. Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1912, vol. XXXIII, n. 2 e 3, pag. 199). Innanzi tutto la fattura, anche se differente per i mezzi del disegnatore, ci appare di una mano sola per il ricorrere continuo di alcuni particolari stilistici nella volta sviluppata del cranio, nelle pieghe uncinate dei drappeggiamenti, nell'angolosità dei contorni, nelle dita mosse forzatamente e sconnesse, nel segno incerto e malfermo senza una direzione spontanea.

Ammesso che tutti i disegni siano di una mano sola, è giocoforza ritenere ch'essi siano stati eseguiti sopra modelli di autori differenti e di tempo diverso. Si vede, ad esempio, la copia di uno studio per un giovane apostolo nella *Incoronazione* vaticana e di due altri per il San Paolo della *Santa Cecilia* di Raffaello a Bologna; la testa dell'apostolo per l'*Incoronazione* è ricavata dallo schizzo mirabile esistente nell'Ashmolean-Museum di Oxford, e si trova sopra uno stesso foglio con una testa di vecchio studiata su disegno di un leonardesco, eseguita con metodo differente, e con altre due teste in parte ad acquarello, e quindi condotta con metodo pure diverso, senza determinato carattere; e i due disegni col San Paolo del quadro bolognese mostrano di essere due studî ricavati dall'opera stessa, l'uno con l'intera figura del Santo, l'altro senza il capo: invece di essere l'uno lo sviluppo posteriore dell'altro, come si dovrebbe verificare nel caso che fossero originali, si vedono riflettere, e malamente, lo stadio ultimo del dipinto. I fatti risultanti da queste considerazioni, e cioè la coesistenza di disegni tratti da studî e da opere stesse di Raffaello, da lavori giovanili e della età matura, di metodi differenti e particolari di tempo tra loro lontani, di schizzi sopra la stessa faccia di un foglio con impronta raffaellesca e d'altri maestri, messi insieme ordinatamente, benchè tra loro non sia corrispondenza neppure per la contemporaneità della invenzione, gettano un'ombra di sospetto sull'autenticità del libro di Venezia.

Se si confrontano le due citate testine d'apostolo per l'*Incoronazione*, si vedrà che l'imitazione nel libro di Venezia non ha la semplicità di segno dell'originale studio di Oxford, nè la determinatezza de' contorni, nè la sicura conoscenza della struttura: l'imitatore non poteva, non avendo da trasfondere sulla carta l'idea creativa, rapidamente sintetizzarla con una linea; e con replicati segni e col chiaroscuro s'industriò a riprodurre

* * *

Quando gli affreschi del Cambio, all'avvicinarsi dell'inverno del 1500, dovettero sospendersi per la fredda stagione, Raffaello sentendosi già in armi forbite, assunse con Evangelista di Piandimeleto il 10 dicembre di condurre una pala d'altare per la Cappella di patronato di Andrea Baronci, in Sant'Agostino di Città di Castello. In quel giorno stipularono il contratto promettendo di eseguire la pittura *ad usum boni pictoris et magistri.*

---

il medesimo effetto. Raffaello, nel suo disegno, tutto ispirato com'era allora dal Perugino, indicò, fin col segno caratteristico in su, le ciglia dell'apostolo; il copiatore, ignaro di questa particolarità peruginesca, segnò le ciglia con parecchi tratti. Lo scorcio nel disegno di Raffaello esprime con forte tensione il sollevarsi del capo, gli occhi col taglio lungo e stretto denotano la intensa fissità della contemplazione, le nari dilatate e le labbra semiaperte par che rendano la sospensione del respiro nell'estasi; l'imitatore arrotondò i lineamenti, segnò meno sfuggente la linea della fronte, men netta e squadrata quella della mandibola; interpretando i pochi tratti di Raffaello nella determinazione del collo, gonfiò tendini e muscoli e, continuando il contorno degli omeri appena iniziato, cadde miseramente e turbò ogni equilibrio della figura.

Altri due disegni della raccolta di Venezia derivano da Raffaello e sorprendono perchè rispondenti ai due tondi con *David* e *Isaia* nel Museo di Nantes. I due disegni però derivano senza dubbio da due modelli di Raffaello stesso eseguiti poco prima dell'affresco coi *Profeti e le Sibille* nel Cambio. I modelli dovevano essere di tanta bellezza che il copiatore, non ostante le imperfezioni per la propria scarsa conoscenza della struttura de'corpi, qua e là manifestantisi, e non ostante certa sovrabbondanza di segni che non è mai in Raffaello, riuscì a darci cognizione approssimativa dei due grandiosi disegni perduti.

Così un altro foglio dell'Accademia di Venezia in cui è rappresentato un vecchio mitrato che si volge a sinistra aprendo una mano in atto di sorpresa dolorosa ci fornisce notizia d'un disegno ignoto di Raffaello, eseguito probabilmente nel tempo della predella coi frammenti a Lisbona e a Richmond.

Altri disegni sono stati ricavati direttamente o indirettamente da esemplari raffaelleschi, ma di tempo più tardo di quello che ora particolarmente ci occupa — altri sono stati ricavati, come si è detto, da Giusto di Gand, dal Signorelli — come un manigoldo da una *Flagellazione,* — dal Perugino — come dall'*Apollo e Marsia* e dalla *Consegna delle chiavi,* — dal Pollaiuolo, dai Ghirlandaieschi, da seguaci di Leonardo e di Michelangelo, da Fra' Bartolomeo, dal Mantegna e anche da statue antiche. Per tempo, fra gli ultimi disegni, sono quello con la Madonna lattante, ricavato da un disegno di Oxford, il quale appartiene alla fine del Cinquecento e rispecchia forme correggesche di seconda mano; un altro con un pifferaio è riprodotto pure da uno studio di Oxford, il quale a sua volta sembra una riduzione di un originale migliore forse di Raffaello stesso; un Sant'Andrea apostolo, infine, più che a mezza figura, che riflette forme accademiche della fine del Cinquecento, quantunque per l'alterazione del disegnatore non permetta di determinarne la fonte.

In conclusione, trattandosi di disegni d'una stessa mano e trovandosi condotti con mezzi appartenenti a tempi diversi e ricavati da autori tanto differenti di cui alcuni sorpassano il Cinquecento, sì da disegni come da opere compiute, fa mestieri ammettere che il libro dei disegni di Venezia è l'insieme eterogeneo degli studî d'un disegnatore probabilmente vissuto intorno alla fine del Seicento.

Ritorna in iscena Evangelista di Piandimeleto, colui che aveva guidato ne' primi passi Raffaello. Ma questi era progre-

Fig. 584 — Perugia, Collegio del Cambio. Raffaello: *La Fortezza*. (Fotografia Alinari).

dito così rapidamente, che l'umile seguace di Giusto di Gand e di Giovanni Santi doveva intervenire come un fideiussore del minorenne. Nel contratto stesso il nome di Raffaello precede quello del maestro anziano, il quale lavorò subordina-

tamente, come si rileva dal fatto che i disegni conservatisi per l'ancona sono della mano del miracoloso giovinetto.

Tali disegni, nella Collezione Wicar a Lilla e in quella dell'Università di Oxford, ci rivelano Raffaello già padrone del segno. Non hanno la sommarietà di quelli del Perugino, ma lo scrupolo, la finezza, la penetrazione della forma, i tratti lievi, come di piuma, il chiaroscuro delicato e vaporoso. L'artista vi riflette i suoi studî dal vero racchiusi entro schemi ideali di equilibrio e di armonia. Nel coglier dal vero le immagini, le trasfigura in aspetti giovanili, sorrisi di bontà virginale.

In uno dei disegni (fig. 585), nel foglio di Lilla, la figura dell' Eterno Padre che tiene in alto la corona per il beato Nicola da Tolentino è studiata da quella di un giovane nobilissimo. Maria, che pure appresta la corona, mantiene il tipo della vergine *Fortitudo* del Cambio, e Agostino che le fa riscontro ha perduto l'austera espressione a lui particolare nell' iconografia.

Il modello di giovane che gli aveva servito per il Padre Eterno, gli servì anche per segnare nello stesso foglio i contorni di San Nicola. Ma nel *verso* ne disegnò (fig. 586) poi i lineamenti del volto conformandoli a un tipo peruginesco, ma determinandoli con osservazione diretta dal vero e con sicura nozione dell'intima struttura. I disegni fanno fede della elaborazione coscienziosa d'ogni particolare: un partito di pieghe per uno degli angioli che assistono San Nicola da Tolentino, le mani che recan corona, le gambe dell'angelo di sinistra ritratte dal nudo per meglio adattarvi le vestimenta, il paludamento di Sant'Agostino.

La composizione, inspirata al racconto della morte del Beato Nicola, cui apparvero l' Eterno, la Madonna e Sant'Agostino, ha la freschezza delle visioni dei primitivi cristiani, invitati a ricevere la celeste corona. Tutte e tre le superne creature attendono l'anima del Santo per cingergli al capo il diadema delle virtù, e porgono le corone, come i tre angioli perugineschi nel trittico di Londra tendono i cartelli musicali.

Fig. 585 — Lilla, Museo Wicar.
Raffaello: Studio per *L'Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*
(Fotografia Braun).

Nicola da Tolentino, calpestando il demone, col Crocefisso nella destra, tiene aperto nella sinistra un libro in cui leggesi la inscrizione: *Praecepta Patris mei servavi; ideo maneo in Eius dilectione.* Egli china dolcemente la testa sull'omero, con la serenità di chi ha osservato nella vita i precetti del Signore. A lui si approssimano tre angioli, con cartelli svolgenti una inscrizione; e quello a sinistra sembra annunciargli il gaudio divino.

Della tavola di Città di Castello, sfasciatasi per terremoto, i pezzi furono raccolti da Pio VI e dispersi poi al tempo della invasione francese. Di recente sono stati riconosciuti come parti di essa tre frammenti.[1]

Dai frammenti, come dalla copia dell'ancona eseguita parzialmente ora nella Pinacoteca di Città di Castello (fig. 171 cit.), si possono notare alcune varianti apportate da Raffaello al disegno primitivo, senza alterarlo.

Il giovane che fu modello per il Padre Eterno si trasformò in nobilissimo vegliardo entro la mandorla raggiante, contornato da cherubinetti che lo guardano estasiati (fig. 587). Pittaco, Socrate, Pericle (figg. 419 e 420 citate), ritratti da Perugino nel Cambio, il Padre Eterno nell'alto dell'Annunciazione di Santa Maria Nuova a Fano (fig. 401 cit.), e principalmente quello dell'ancona di Vallombrosa (fig. 424 cit.), furono ricordati dal discepolo nel colorire la testa del Dio Padre; ma, pur mante-

---

[1] È merito di OSKAR FISCHEL (*Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nicolaus von Tolentino*, in *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml.*, 1912, Heft II. u. III.) di avere identificato i tre frammenti della tavola di San Nicola da Tolentino. Sulla scoperta hanno scritto C. RICCI («*L'Incoronazione di San Nicola da Tolentino*» *di Raffaello*, in *Bollettino d'Arte*, 1912); GIULIO ZAPPA («*Il nuovo Angelo*» *di Raffaello*, in *Id.*); VITTORIO SPINAZZOLA (*Di due tavole di Raffaello rinvenute nella Pinacoteca del Museo di Napoli*, in *Id.*); GIUSEPPE GALASSI, (*La scoperta di frammenti di un'opera primitiva di Raffaello*, in *L'Arte*, fasc. VI, 1912). Il FISCHEL, discorrendo dei risultati che la determinazione può avere per gli studi di Raffaello mostra di ritenere che le teoriche di Giovanni Morelli sui rapporti di Raffaello con Timoteo della Vite siano divenute, grazie alla sua identificazione, una *leggenda*. Per vero dire, l'esame analitico della testina dell'*Angelo* della Galleria di Brescia, persuade invece che avessero un fondamento di vero. Inoltre il Fischel si prova a togliere qualsiasi importanza alla notizia che Evangelista di Piandimeleto assistesse Raffaello nell'ancona di San Nicola da Tolentino. E anche in questo ci sembra che il Fischel sia andato troppo oltre.

Fig. 586 — Lilla, Museo Wicar.
Raffaello: Studio della figura del Beato Nicola per la tavola della *Incoronazione*.
(Fotografia Braun).

nendo i caratteri generici di quei personaggi, Raffaello costruì più ampia la fronte, dette gravità alle palpebre abbassate, segnò con energia gli zigomi e i muscoli del volto, superficialmente indicati dal Perugino, e strinse le labbra severe. La mellifluità peruginesca è scomparsa nel veglio antico, che tiene la corona gigliata, come sacro tesoro e come raro premio agli uomini con ambo le mani, costruite alla maniera del Perugino, ma con le dita aperte che mostrano più l'ossea struttura.

I cherubinetti intorno non sono più le tonde testine decorative e insignificanti dei putti del Perugino, ma per la gran vita degli occhi appaiono figli della luce; e quello in basso della mandorla, a sinistra, preannunzia i luminosi fanciulli, le divine farfalle della Madonna di San Sisto a Dresda.

La Madonna (fig. 588), altro frammento rinvenuto nella Galleria di Napoli, fu pure eseguita secondo gli esempî del Perugino. È troppo guasta perchè se ne possa rilevare ogni particolar carattere. Tuttavia la mossa del capo chino arieggia lievemente a Timoteo della Vite. Questo pittore è meglio richiamato nel frammento della Pinacoteca bresciana, che (fig. 589) ci serba la testa e il mezzo busto di uno degli angeli a destra di San Nicola da Tolentino. La testina fiorente di giovinezza si piega leggermente sul collo robusto; e la bionda chioma e i riccioli d'oro ondeggiano. Chinando il capo meno di Lucio Sicinio (fig. 420 cit.), figurato nel Cambio dal Perugino e meno ancora dell'*Apollo* (fig. 156 cit.) di Timoteo della Vite, curvo sulla viola, l'Angelo di Brescia sta tra le due immagini dei maestri: ha di Timoteo gli occhi volti a mandorla, non arrotondati e con le palpebre grosse come quelli del Perugino; le nari vibranti, non le immote di questo; le dolci labbra corrispondenti sopra e sotto nell'arcuarsi, non quali soleva dipingerle in quegli anni Pier della Pieve: il labbro superiore a mo' di tesa balestra e l'inferiore come breve petalo di rosa, diviso in due parti.

Del maestro di Perugia è infuso nella creatura angelica lo spirito umbro di devozione e d'incanto. Ma non la ricerca-

Fig. 587 — Napoli, Pinacoteca.

Raffaello: Frammento della *Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino. Il Padre Eterno.*

(Fotografia Anderson)

tezza di grazia di Timoteo, nè l'assonnata contemplazione del Perugino.

Qui è la vita di luce fulgida.

I disegni oggi conservati potevano lasciar supporre che

Fig. 588 — Napoli, Pinacoteca.
Raffaello: Frammento della *Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino. La Vergine.*

ad Evangelista di Piandimeleto fossero affidate le due figure di angioli a destra, mancando nei fogli di Raffaello ogni de-

terminazione a loro riguardo. Ma la scoperta del frammento di Brescia fa cadere la supposizione e ci forza a ritenere che

Fig. 589 — Brescia, Pinacoteca.
Raffaello: Frammento della *Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino. Angelo.*

egli si assoggettasse ad eseguire le parti circoscritte da Raffaello. Forse da' suoi suggerimenti nacquero le due figure di Maria e di Sant'Agostino, come tagliate dalle nubi nel cielo, a guisa de' Serafini che Melozzo insegnò a fare spuntare a

mezza figura da cumuli di nuvolette a Giovanni Santi, e questi diede per modello a Evangelista. Fors'anche, per i consigli di Evangelista, Raffaello disegnò gli angioli ai lati di San Nicola da Tolentino come se si avvicinassero alla porticella del ciborio, in modo simile a quello che l'umile guida usò nella tavola del suo paese natale (fig. 147 cit.).

Il contorno della composizione era dato da alti pilastri reggenti un arcone, dietro al quale splendeva e appariva in basso il paese con montagne a sinistra, con le coste rincorrentisi verso il piano, come abbiamo veduto in Giovanni e in Evangelista, anche nel quadretto della Santa reginetta della Galleria di Urbino.

Ma l'idea di fare spiccare le composizioni sull'aperto cielo sotto un arcone è tutta propria del Perugino; e Raffaello poteva ben ricordare le ancone di lui in Santa Maria Nuova di Fano, oltre quelle che vide nella città di Perugia e nello studio stesso del Perugino. Egli tuttavia ridusse al minimo lo spazio occupato dai pilastri laterali per dare a tutta la scena più aria e più luce.

Mentr'era a Città di Castello, il giovine probabilmente dipinse, insieme con Evangelista di Piandimeleto, lo stendardo con la *Trinità adorata dai Santi Bastiano e Rocco*, da una parte, e la *Nascita di Eva*, dall'altra.[1] Il ritrovare nella *Trinità* (figg. 590-592) le forme di Timoteo, che vengon meno col progressivo acquistare di quelle del Perugino, ci fa assegnare lo stendardello al tempo stesso dell'ancona di San Nicola da Tolentino. San Bastiano (fig. 591) somiglia all'Angelo di Brescia; San Rocco (fig. 592), con gli occhi fissi in alto, ricorda particolarmente gli adoranti del Perugino. Il Padre

---

[1] Morelli (op. cit., pag. 330); G. Frizzoni (*La Quinta Edizione del « Cicerone » di Burckhardt*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888, pag. 297) e Berenson (op. cit.) propendono a ritenere autore del dipinto Eusebio di San Giorgio. Tutti gli altri autori che ne hanno discorso accettano il nome tradizionale di Raffaello. Herbert Cook (in *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, marzo, pag. 177) indica il rapporto esistente tra lo stendardello e la *Trinità* di Timoteo Viti a Milano. Il Magherini-Graziani (*L'Arte a Città di Castello*, op. cit.) suppone che lo stendardo ove sono raffigurati i Santi Bastiano e Rocco siasi votato dopo il 1499, anno nel quale Città di Castello fu afflitta da peste.

Fig. 590 — Città di Castello, Pinacoteca Civica. Raffaello *La Trinità.*
(Fotografia Anderson).

Eterno, simile al frammento di Napoli, sta dentro alla stessa mandorla e regge il braccio orizzontale della Croce, dalla quale pende Gesù crocefisso con la testa reclinata, immagine di infi-

DANESI ROMA

Fig. 591 — Città di Castello, Pinacoteca Civica.
Raffaello: Particolare della *Santissima Trinità* — (Fotografia Brogi).

nito dolore. A destra e a sinistra, dietro le figure degli adoranti, ergonsi le rocce, simili a quelle usate da Evangelista di Piandimeleto, e, nella lontananza, i monti si insinuano nel

piano, come già nei quadri urbinati di Giovanni e della sua scuola.

Si confronti il quadro eseguito per la Chiesa della Trinità

Fig. 592 — Città di Castello, Pinacoteca.
Raffaello: Particolare della *Santissima Trinità* — (Fotografia Brogi).

a Urbino da Timoteo della Vite (fig. 583 cit.), ora nella Galleria di Brera, e si riconoscerà la fonte dell'invenzione di Raffaello. Questi variò tuttavia il concetto della rappresenta-

zione della celeste Triade. Mentre Timoteo l'aveva raggruppata nell'aria, Raffaello, pur conservando le linee generali della distribuzione, calò l'asta perpendicolare della Croce giù sino alla terra. Anche nella disposizione dei Santi Bastiano e Rocco genuflessi preganti, Timoteo della Vite fornì nel proprio quadro il modello col San Girolamo e col prelato committente a riscontro. Può dirsi quindi che, se gli aspetti delle figure andavano assumendo le grazie perugginesche, la composizione restava memore degli esempî di Timoteo.

Non si distinguono i procedimenti di Raffaello nell'altra parte dello stendardo (figg. 172 e 173 citate), dove grandioso l'Eterno Padre chinasi a toccare il costato di Adamo dormiente per farne balzar fuori Eva, l'antica madre. In alto i due angioli sembrano attendere che l'Eterno si involi ne' cieli. Il modulo delle teste e il colore caldo, eccessivo nelle carni accese di Adamo e negli azzurri del paesaggio, fanno pensare, lo abbiam già detto, che qui lavorasse Evangelista.

In ogni modo, la concezione primitiva dell'opera appartiene a uno spirito che muove le sue linee con un senso di ordine e di eleganza supremi.

Prossimo al tempo del San Nicola da Tolentino, cioè al momento in cui Raffaello segna nelle opere l'impronta del suo spirito giovanile non ancora invasato dall'arte del Perugino, è il quadretto del *Sogno di un cavaliere* (fig. 593) nella Galleria Nazionale di Londra. Vi si vede trasformata la scena che tanti pittori avevano rappresentato traducendo il racconto di Epitteto. Non vi è più, da una parte, il Vizio con le sue lusinghe che addita al giovane nel sogno la strada sparsa di fiori, e non la Virtù severa che mostra l'arduo cammino con le siepi spinose. Raffaello, a destra del cavaliere dormiente ai piedi di un alto albero, figurò una leggiadra donzella che distende una rama di mirto. A sinistra un'altra donzella, più severamente abbigliata, par che gli offra la spada. Al cavaliere, dunque, la scelta tra gli ozî della pace o i ludi guerreschi. Riposa il giovinetto, vestito d'armi corrusche, in grazioso ab-

bandono. Lo vegliano le due donne entrambe gentili d'aspetto, mentre il paese si tinge della luce dell'aurora.

Qui sono ancora reminiscenze di Timoteo, ma come sopraffatte dall'arte del Perugino. La quale traluce nel dominio

Fig. 593 — Londra, National Gallery. Raffaello: *Il Sogno di un cavaliere.* (Fotografia Anderson).

dell'azzurro, che colora vivamente l'armatura e la veste del cavaliere, la gonna della giovane a sinistra e la tunica di quella a destra. La gamma peruginesca, divenuta già propria di Raffaello, gli dà una lucentezza, una nobiltà e una gaiezza di primavera.

Il cartoncino (fig. 594) che servì a Raffaello per lo spolvero del disegno sulla tavoletta, esposto sotto di essa nella

National Gallery, ci mostra come il pittore, toccate di chiaroscuro le parti superiori delle figure, si limitasse a segnare tutto il resto con nitido contorno incisivo. Il paese, a molteplici piani, sparso d'alberi, di case e di castelli, già si determina in ogni particolare. Nel davanti, s'innalza ancora il grand'albero dominante, caro ai seguaci di Pier de a Francesca, conservato

Fig. 594 — Londra, National Gallery. Raffaello: Studio per *Il Sogno di un cavaliere*. (Fotografia Braun).

da Raffaello anche più tardi nel tratto di predella con l'*Orazione nell'orto* (fig. 595) già sottoposta all'ancona, ora di Pierpont Morgan, a Londra.[1]

[1] Sulla data del *Sogno di un cavaliere* vi è stata molta incertezza. Il MORELLI (op. cit.) ritenne ch'esso sia anteriore all'anno 1500 per il dimostrarsi degl'influssi di Timoteo della Vite; e il PASSAVANT (op. cit.) suppone che appartenesse al periodo fiorentino. Ma i fatti nuovi che abbiamo esposti, specialmente l'esistenza della *Fortitudo* di Raffaello nel Cambio, permettono di determinare la data del quadretto a tempo di poco posteriore a quell'affresco.

* * *

Eseguite queste primizie, l'Urbinate tornò allo studio del Perugino, per raccogliere dal celebrato maestro nuova esperienza.

Nel 1502 Pier della Pieve assumeva di dipingere per San Francesco del Monte una pala d'altare con la *Crocefissione* sul davanti e la *Incoronazione* di dietro; e probabilmente nello stesso tempo gli Oddi di Perugia volevano da lui una *Assunzione* per la loro Cappella nella Chiesa medesima. Ed egli la affidò a Raffaello. Non potrebbe spiegarsi come questi rimanesse ligio alle invenzioni perugínesche senza ammettere che, durante l'esecuzione della tavola, ora nella Galleria Vaticana, fossero tenuti presenti come modelli le composizioni del maestro.

Fig. 595 — Londra, Collezione Burdett-Coutts. Raffaello: *Cristo sul Monte degli Olivi.*

Raffaello unisce la scena della Assunzione a quella della Incoronazione (fig. 596) e fa che gli Apostoli innanzi al vuoto sepolcro, entro cui già crescono i gigli e le rose, mìrino la divina ricevere nel cielo la corona eterna.

Nella predella figurò l'*Annunciazione*, l'*Adorazione de' Magi* e la *Purificazione.*

Per la gran tavola il giovane si ispirò ai disegni già eseguiti dal maestro per l'*Ascensione* di San Pietro, ora a Lione (fig. 416 cit.); per la predella ricorse alle composizioni perugginesche dall' Ingegno tradotte nella tavola con la *Madonna e Santi* in Santa Maria Nuova di Fano. Nel quadro di Lione, Cristo assorgente entro una mandorla, così come l'Assunta di Vallombrosa (fig. 424 cit.), ha due angeli musicanti per ogni lato; del pari nell' Incoronazione del Vaticano quattro angeli (figg. 597 e 598) suonano ai lati del Redentore che incorona Maria. Quelli perugineschi sono separati l'uno dall'altro, diritti; questi di Raffaello, raccolti in due coppie musicanti, con gli atteggiamenti variati, non si allineano sulle nubi, ma si avvicinano alla Divinità in un coro di gloria. Maria e il Redentore non più entro l'elissoide o la mandorla o il cerchio, in cui li inscrive il Perugino, spiccano liberi nell'azzurro. Gli antichi cherubinetti appuntati con le sei ali sulle zone che si incurvano intorno alla Divinità, scompaiono nell'opera di Raffaello, e appena tra le nubi, nel basso, sporgono a mezzo busto angioletti che guardano la cerimonia celeste. Le teste esialate de' cherubi si dispongono invece in alto a festone.

Spariscono così le convenzioni entro le quali si racchiude l'arte del Perugino, e come una frescura spira nel cielo della composizione: gli angioli si esaltano coi suoni del cembalo, dell'arpa e della viola; Maria giovinetta giunge le mani divota, mentre il Divin Figlio, non invecchiato per le angustie della vita terrena, ma vestito di bellezza eterna, porge riverente la corona alla madre.

Raffaello disse del candore di Maria e dell'affezione grata, profonda, commossa del Figlio. Solleva Egli la destra con am-

Fig. 596 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Raffaello: *L'Incoronazione della Vergine.* (Fotografia Anderson).

mirazione davanti al fiore di Jesse e par benedire con lo sguardo; Ella sta tutta raccolta come se la grazia divina ne compenetrasse la persona, e la festa del cielo le infondesse la pace.

Tra gli Apostoli nell'ancona ora a Lione (fig. 416 cit.) il Perugino fece parecchi con gli occhi fissi in alto, con la consueta espressione di languore. Invece i quattro Apostoli che guardan pure in alto nel quadro Vaticano (fig. 599) hanno ciascuno una particolare espressione: San Giovanni Evangelista, a destra, sforza le pupille; San Tommaso col cinto, nel mezzo, move il capo indietro, pieno di sacro fervore; l'Apostolo a destra invoca la Vergine Santa; il quarto, più in fondo, coperto d'ombra il volto, lascia apparire gli occhi appuntati dalla fede ardente. Gli altri Apostoli del Perugino si osservano l'un l'altro, stendon le braccia con le palme o le incrociano al petto, giungon le mani o si fanno schermo con la sinistra al volto offeso dalla gran luce. Tutta questa mimica, ormai vecchia, vien meno nell'opera di Raffaello. Gli Apostoli non sorpresi, ma consci del destino di Maria, sono esseri purificati, grandi per la umanità dell'aspetto, sacri per lo spirito di Dio ch'è in loro.

Tra i disegni, eseguiti per la *Incoronazione*, conservasi nell'Ashmolean-Museum quello (fig. 600) per la testa giovanile di Apostolo, a destra, segnato con un tratto che viva serra in sè l'espressione e scorre con la rapidità dell'impeto creativo.

Nel disegno a punta d'argento (fig. 601) per un angiolo musicante, a destra, Raffaello, con l'oscillazione di lievi penombre, sfiorate da un dolce aliar di piume, dà un fruscìo di bianca seta; e fa uscire una mano di fata in cui trema l'onda del suono.

Nella predella (figg. 602-604) Raffaello si attenne al tipo designato dal Perugino nell'altra di Fano eseguita dall'Ingegno (figg. 521-525 citate), apportandovi tuttavia molte varianti. L'Ingegno era ricorso nella *Annunciazione* (fig. 522 cit.) al modo solito peruginesco di far campeggiare Maria, la figura principale, sul fondo lasciato aperto dall'arcone ultimo del lato

Fig. 597 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
Raffaello: Particolare del quadro suddetto. *Angioli musicanti e cherubinetto.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 598 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
Raffaello: Particolare del quadro suddetto. *Angioli musicanti e cherubinetto.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 599 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Raffaello: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

di un chiostro. Tutto lo spazio del cielo libero, lontano, sfondava nel centro le composizioni peruginesche.

Raffaello, oltre a sostituire colonne ai pilastri convergenti prospetticamente verso l'aperta campagna (fig. 602), interruppe quella gran luce nel mezzo, surrogando un'apertura bifora a

Fig. 600 — Oxford, Ashmolean Museum.
Raffaello: Studio per una testa d'Apostolo dell'*Incoronazione*
(Fotografia Braun)

quella dell'arcone, e nel paese, nei campi, fece regnare un gran silenzio, tra i colonnati diffondersi una luce tranquilla, un'aria di pace.

Maria, che nella predella di Fano sta inginocchiata nel mezzo, nel modo stesso col quale il Perugino la rappresentò adorante ne' Presepi, è scostata dal centro, seduta verso destra. Perciò la composizione acquista il suo equilibrio, e l'Arcan-

Fig. 601 — Londra, British Museum.
Raffaello: Studio per un angelo dell'*Incoronazione*.
(Fotografia Braun).

gelo Gabriele non sopravviene, come a Fano, dal lato sinistro, ma avanza verso Maria; non s' inginocchia, ma vola, araldo di Dio alla Eletta tra le donne.

Nel rappresentare la Vergine, facendole muovere sorpresa la destra, l'Urbinate ricordò anche la grande *Annunciata* del Perugino in Santa Maria Nuova (fig. 401 cit.); ma quei ricordi egli li trasformò, dando a Maria un volto fresco come un bocciuolo di rosa. Una grande semplicità in tutta la persona raccolta nel pensiero di Dio cui è dedicata: le parole dell'Arcangelo, lo stormire delle sue ali non la turbano; e solo per il moto lieve della destra vediamo che Ella porge ascolto. Raffaello così non rappresentò genericamente la divozione di Maria, nè il timore per l'apparizione subitanea, ma espresse il virgineo sentimento della Fanciulla consacrata a Dio.

Oltre i modelli perugineschi richiamò reminiscenze di esemplari veduti nella sua prima giovinezza, come nel disegnare il Padre Eterno, dove par di vedere l'ultima trasformazione di quello dipinto da tutti i seguaci, anche indiretti, di Piero della Francesca, e senza gli aloni o i tondi o le mandorle con cui lo circoscrissero Giovanni Santi e il Perugino.

Il campo della predella è diviso dagli altri da un pilastrino tutto scuro, con ornati di tinta bassa che fa indietreggiare così le scene figurate, da illuderci nel vedere l'*Annunciazione*, per l'effetto delle distanze, per la fuga prospettica delle colonne e dei pilastri del chiostro e per il riassumersi de' particolari del paesaggio negli azzurrini vapori del fondo.

Nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 603), l'Urbinate non ebbe il modello nel gradino dell'ancona di Fano, ma forse, come potrebbe supporsi osservando la testa del vecchio a destra, non gli fu ignota per mezzo di qualche imitazione, almeno in parte, la composizione di Leonardo.

Dipinse a destra la capanna entro rovine antiche. Davanti ad essa la Vergine protende il Pargolo a uno dei re genuflesso, le cui vestimenta cadono triangolarmente sul suolo e vi si distendono in lunga linea. Gli altri due stanno in piedi

Fig. 602 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Raffaello: Predella dell'*Incoronazione*. *L'Annunciata*.
(Fotografia Anderson).

vicino, mentre Giuseppe mostra stupore con le dita tese della mano aperta. Dietro a Maria alcuni pastori, uno crioforo; e dietro ai Re Magi il corteo di giovani superbi, di palafrenieri e di cavalli. Se Raffaello ebbe davanti a sè una composizione peruginesca simile a quella che ora si vede nella Pinacoteca di Perugia, convien dire ch'egli ne modificasse del tutto la linea. Il maestro soleva far le figure parallele, allineate, senza coordinamento di moti tra esse; Raffaello invece le collegò con la varietà delle espressioni, gli atti e i movimenti in corrispondenza con l'unità della concezione. La timidezza del Bambino, la meraviglia di Giuseppe, l'incanto de' Pastori, la divozione dei Re, e i commenti e la curiosità del seguito, raggruppano tutte le parti della scena e stringon le anime insieme. Maria conserva il fiore virginale; i Pastori, l'anima primitiva; i Re Magi, l'abito contegnoso. Tutta la scena è gaia senza che nei colori venga meno quel garbo dei rapporti che domina l'arte del melodico pittore.

Nella *Purificazione* (fig. 604) Raffaello si attenne all'esempio fornito dal quadro di Fano. Nell'architettura unì quella della *Purificazione* (fig. 524 cit.) con l'altra dello *Sposalizio* (fig. 521 cit.) del quadro stesso e vi apportò alcune modificazioni per meglio equilibrare la scena. Così il Sommo Sacerdote, invece di toccar con la punta della mitra il sommo dell'altare, come nei due campi delle predelle di Fano, invece d'incassarsi dentro un rettangolo, qui rilevasi nell'alto vano di un arco innalzato sopra il suo capo.

Dalle parti, nella *Purificazione* di Fano, il fondo è chiuso; nell'altro dello *Sposalizio* è aperto, coi soliti vuoti che rompono col chiarore del cielo le composizioni peruginesche. Raffaello per dividere quello spazio, come già nella *Annunciazione*, piantò nel mezzo di esso un pilastro su cui si volgono i due archi. Anche qui mosse, curvò, animò le figure diritte dell'esemplare. Il Bambino, intimorito dal vegliardo che lo tiene nelle braccia, volge le manine alla madre, che si china affettuosa verso di lui; il Pontefice, non compreso

Fig. 603 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Raffaello: Predella dell'*Incoronazione*. *L'Adorazione dei Magi*.
(Fotografia Anderson).

della sua carica sacerdotale, tiene il Fanciullo divino come un vecchio nonno, e Giuseppe assiste commosso alla cerimonia. Raffaello ricordò in questo gruppo i minimi particolari di quello disegnato dal Perugino; perfino fece poggiare la sinistra di Giuseppe sulla mensa dell'altare; ma, mentre questi a Fano la posa semplicemente, qui la porta più avanti, come preso da ansia nel vedere intimorito il Fanciullo. L'artista dispose poi similmente i gruppi degli uomini e delle donne nelle navate laterali del tempio, raccogliendoli in colloquio, mentre quelli di Fano ci stanno per parata.

Nell'ancona Vaticana l'Urbinate, non ancora ventenne, si conformava quanto più gli era possibile alle forme del maestro, lasciando quasi del tutto in abbandono quanto aveva raccolto ne' suoi studî precedenti. Con la potenza d'assimilazione a lui propria, riassumeva ciò che di più eletto trovava nelle forme anteriori di Pier della Pieve.

Ma pur cogliendo i frutti del lavoro della sua guida, egli lasciò sempre scaturir la vena limpida della propria artistica natura; e, come abbiamo veduto, mutò gli esemplari, per dare aria allo spazio, equilibrio alla composizione, moto alle figure, vita al sentimento. Alla ricerca di dolcezza nel segno e di purezza nel colore, rispondente alla sua idealità che lo moveva verso le più alte armonie, egli unì le immagini più soavi di bontà quali solo rifulgono negli aspetti della fanciullezza.

Tra i disegni per la predella va considerato sopra tutti lo schizzo per la parte mediana della scena della *Purificazione* (fig. 605), nel quale Raffaello, lasciando le ricerche di chiaroscuro, definisce tutto con un segno semplice di perfetto xilografo: la forma, gli atti, i movimenti, l'espressione. Non un risvolto del manto, non la conca di una piega, che non sia determinato. E tra questi contorni, tra queste linee, balza la vita.

Un'altra opera compiuta probabilmente da Raffaello a Perugia, nello studio che Pier della Pieve in quegli anni aveva preso in affitto, e trasportata nella Cappella della famiglia

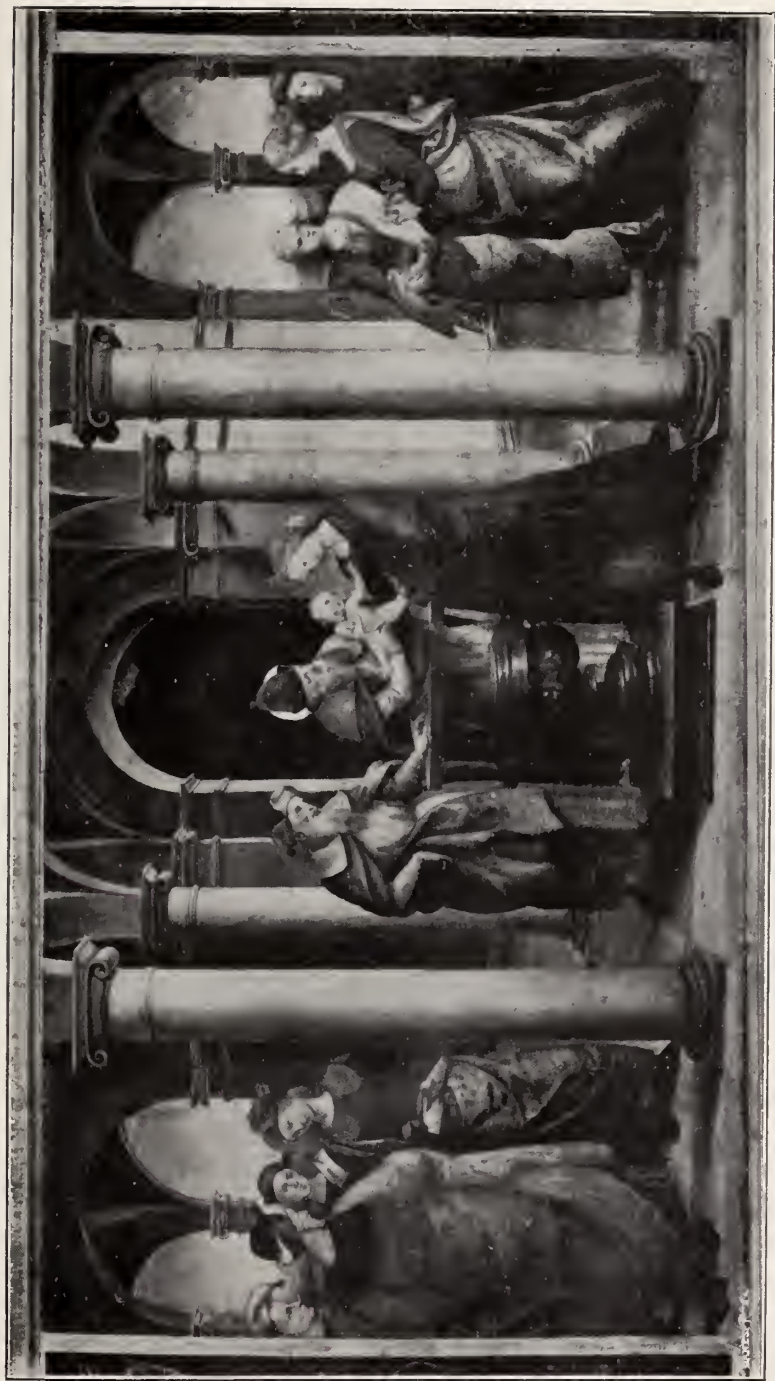



Fig. 604 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Raffaello: Predella dell'*Incoronazione. La presentazione al Tempio.*
(Fotografia Anderson).

Gavani a Città di Castello, è la *Crocifissione*. Ivi l'Urbinate aveva lasciato tanta fama di sè da essere chiamato a lavorare là dove il Signorelli e la sua scuola tenevano il campo.

Fig. 605 — Oxford, Ashmolean Museum.
Raffaello: Studio per la *Purificazione* della predella vaticana.
(Fotografia Braun).

Questa *Crocifissione* (figg. 606 e 607), dalla Collezione Dudley passò alla Galleria Mond, e di qui passerà alla Galleria Nazionale di Londra. Il pittore si attenne allo schema della composizione elaborato dal Perugino. Cristo pende dalla Croce; il sole e la luna si eclissano in alto; due angeli volano a raccogliere il sangue divino; nel basso pregano ginocchioni San Giro-

lamo e Maria Maddalena, mentre Maria e Giovanni sono raccolti nella loro tristezza. Raffaello ebbe probabilmente davanti

Fig. 606 — Londra, Galleria Mond. Raffaello: *Crocefissione*.

a sè il cartone della tavola allogata al Perugino fin dal 1502 dai Chigi per Sant'Agostino di Siena (fig. 406 cit.), poichè con

questo quadro, che solo nel 1506 fu posto sull' altare, ha molte somiglianze; e più probabilmente conobbe l'altro cartone della *Crocifissione* allogata nel 1502 per San Francesco al Monte, a Perugia, e più tardi eseguita dall' Ingegno, ora nella Pinacoteca di quella città (fig. 534 cit.). Tanto nel quadro di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, quanto negli altri della Accademia di Firenze e di Sant'Agostino di Siena, il Redentore mostra la testa reclinata sul petto, ma quasi di faccia.

Raffaello la curvò di tre quarti alla sua destra (fig. 607), come già aveva fatto nello stendardello descritto, ottenendo così una maggiore intensità nella espressione della morte del Dio. Tutta la figura rivolta leggermente di tre quarti, invece di pendere grave sull'asse mediano della Croce, sembra scossa ancora da un ultimo anelito. Gli angioli, come nella *Crocifissione* già in San Francesco di Perugia, raccolgono il sangue dalle ferite, non puntano il piede sulle nubi come se saltassero nell'aria, si mostrano volanti, liberi nell'etra. Ancora sotto il loro piede destro è una strisciolina di nubi; ma si reggono al volo per forza propria. Maria Maddalena e San Girolamo stanno genuflessi ai lati della Croce come le due figure di San Francesco e della Maddalena nella *Crocifissione* di San Francesco di Perugia; ma sono più scostati dal piede della Croce e meglio si affissa il loro sguardo nel Redentore. Maria e Giovanni in piedi, con le braccia cadenti e le mani intrecciate, secondo i modelli del Perugino, hanno qui una espressione di profonda mestizia. Nonostante i mutamenti apportati al disegno perugginesco in questo quadro, più che in qualunque altro, Raffaello si immedesima con l'arte del maestro.

Si ritiene che formassero predella alla *Crocifissione* il frammento conservato nella Collezione Cook a Richmond e l'altro nella Galleria di Lisbona, con Istorie della Vita di San Girolamo.[1]

[1] Per questi frammenti V. HERBERT COOK, *Les trésors de l'Art italien en Angleterre*, in *Gazette des Beaux-Arts*, marzo, 1900; L. PILLION, *La légende de St Jerôme d'après quelques peintures italiennes du XV siecle au Musée du Louvre*, in *Gazette des Beaux-Arts*, aprile, 1908; GRONAU, *Zwei Predellenbilder von Raphael*, in *Monatsheft f. Kunstw.*, 1908, n. 12; ID., *Raphael*, in *Klassiker Kunst*, 4ª ediz., pag. 221.

Il frammento Cook rappresenta *San Girolamo che punisce l'eretico Sabiniano* (fig. 608) mentre il carnefice sta per reci-

Fig. 607 — Londra, Galleria Mond.
Raffaello: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Braun).

dere il capo al vescovo Silvano ritenuto colpevole per non avere ammessa l'autenticità di alcune opere del Santo sostenute da Sabiniano eretico.

San Girolamo appare a trattenere il braccio del manigoldo, e in quel momento rotola a terra recisa per miracolo la testa dell'eresiarca. Nel frammento di Lisbona (fig. 609) è rappresentato il miracolo di San Girolamo della *Resurrezione di tre morti.*

Anche in questi frammenti si notano le forme di Raffaello adattarsi strettamente alle altre del Perugino, come nel quadro maggiore; e in questo sforzo la linea ottenuta nella predella

Fig. 608 — Richmond, Galleria Cook.
Raffaello: Predella. *Miracolo di San Girolamo.*
(Fotografia Anderson).

della *Incoronazione* vien meno nei due quadretti, dove le figure appaiono separatamente, men connesse tra loro nell'insieme delle scenette. Tuttavia il pittore fa parlare le sue tenere creature, le anima come il Perugino non le animò mai.

In questo tempo del massimo fervore per l'arte peruginesca, Raffaello dipinse la *Madonna fra i Santi Girolamo e Francesco* (figg. 610 e 611), prossima alle forme della *Incoronazione*, nel Friedrich-Museum di Berlino; e quindi la mezza figura del *San Sebastiano* (fig. 612), ora nella Galleria di Bergamo, ricavata da un modello del maestro, quale poteva essere ad esempio la *Madaalena* (fig. 613) della Galleria Pitti

a Firenze. Tra i due quadretti di Berlino e di Bergamo è la distanza stessa che passa tra la *Incoronazione* e la *Crocifissione*. Nella *Madonna* di Berlino, le forme giovanilmente soavi del primo quadro, nel *San Sebastiano*, la penetrazione massima delle forme perugginesche.

Per il San Girolamo del dipinto di Berlino si ha il disegno (fig. 611 cit.) nel Museo Wicar, a Lilla, ben superiore al quadro

Fig. 609 — Lisbona, Pinacoteca. Raffaello: Predella. *Miracolo di San Girolamo.*

stesso per la fine ricerca della modellatura e l'intensità della espressione.

Nel 1503, quando fu posta sull'altare la *Crocifissione*, Raffaello ventenne si era tanto avvicinato all'arte di Pietro Perugino da far dire al Vasari, che certo non osservò i vivi mutamenti della forma e quella sensibilità che vi era aggiunta: *se non vi fosse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro Perugino.* Così niuno sospettò che il *Cristo nel sarcofago* (fig. 614), ora nella Pinacoteca di Perugia, attribuito al Perugino, e ritenuto cimasa della *Madonna coi quattro Santi* del Palazzo dei Priori, ora nella Pinacoteca Vaticana, fosse opera di Raffaello. Dal fondo nero ergesi la figura del Redentore sul sarcofago di pietra

grigio scura. Non angioli assistenti, non i personaggi del Golgota, non i simboli della Passione: il Cristo, suscitato dalla

Fig. 610 — Berlino, Friedrich-Museum.
Raffaello: *Madonna fra i Santi Girolamo e Francesco.*
(Fotografia Hanfstaengl).

leggenda della Messa di San Gregorio, esce più che a mezzo corpo dal sepolcro, piega la testa con la corona di spine e stende le cadenti mani piagate. La lugubre visione fu così rapidamente riassunta dal genio di Raffaello. Chinasi

Fig. 611 — Lilla, Museo Wicar.
Raffaello: Studio per il *San Girolamo* del quadro con la *Madonna e i Santi Girolamo e Francesco*, di Berlino — (Fotografia Braun).

Fig. 612 — Bergamo, Accademia Carrara. Raffaello: *San Sebastiano*.
(Fotografia Anderson).

Fig. 613 — Firenze, Galleria Pitti. Perugino: *Santa Maria Maddalena.*
(Fotografia Anderson).

la testa di tre quarti come ne' due Crocifissi di Città di Castello e di Londra; le chiuse palpebre sono sottilmente segnate, emaciate le guance, le labbra strette amaramente. Il torso ancora fiorente di vita non è eretto, tutto d'un pezzo, come nel Perugino; ricade sulle anche più liberamente del torso di Cristo della *Crocifissione* Mond, e le carni bianco-rosate, ancora animate dal respiro, staccano i loro pieni contorni sul funereo fondo. Questo Cristo deriva da quelli di Pietro Perugino, ma quel che era stucco in lui diviene carne vera, ancora coi battiti della vita. Lo spirito di Raffaello, elevato su dalle convenzioni, ormai scuote a volo libero le ali. Prima entro gli schemi perugineschi fluisce, sprizza, gorgoglia, spumeggia; ma è giunto il momento in cui scorre come un fiume regale.

È supponibile che anche lo *Sposalizio* di Brera (figg. 615-618) sia stato eseguito nello studio del Perugino. Vi sono troppe affinità col quadro già nel Duomo di Perugia, ora a Caen (fig. 532 cit.), eseguito circa nello stesso tempo nello studio medesimo, per non ritenere che Raffaello si trovasse nel dipingere il suo ancora sotto la tutela peruginesca.

Non era più il caso di ricorrere al tratto di predella del quadro di Fano per la rappresentazione, poichè la grandezza della tavola permetteva di fare indietreggiare lo scenario col grandioso tempio, allontanandolo dagli attori della Commedia sacra. Anche Andrea d'Assisi, lavorando per il Perugino, lo fece indietreggiare ricordando il fondo antico della *Consegna delle Chiavi* (fig. 372 cit.), e quelle che sembrano due navatelle laterali nel gradino di Fano, divengono due protiri attaccati al tempio nel quadro di Caen.

In questo la gran massa pesante sopra la porta, l'apertura di essa pari a un finestrone, il chiaro del cielo che buca l'edificio e toglie solidità ai due protiri, squilibrano l'architettura. Raffaello, pur ricordando la *Consegna delle Chiavi*, fece il tempio di sedici facce sopra un'alta scalea, circondato da un portico a colonne, ottenendo con gli scuri delle finestre del

tamburo della cupola, e con quelli del porticato, un effetto architettonico degno di Bramante.

Gli antichi esempî di Pier della Francesca, passati al Perugino e alla sua scuola, avevano nuovamente germinato nel-

Fig. 614 — Perugia, Pinacoteca. Raffaello: *Cristo nel sarcofago.* (Fotografia Alinari).

l'opera di Raffaello. Davanti al tempio, l'Ingegno fece piccole figure che sembrano continuare la rappresentazione degli Sponsali, giacchè si vede uno in atto di rompere la verga. Raffaello rese invece la impressione dei leviti che passano intorno al tempio, salgono la scalea, si stringono in crocchio. Nel davanti, in mezzo, il Sommo Pontefice avvicina la destra

Fig. 615 — Milano, Galleria di Brera. Raffaello: *Lo Sposalizio*.
(Fotografia Anderson).

di Giuseppe, porgente l'anello, a quella di Maria. Dietro a Giuseppe, i pretendenti alla mano della Vergine, e tra essi, più innanzi, un giovane spezza la verga contro il ginocchio destro. Dietro a Maria, le Pronube.

L'Ingegno nel dipinto di Caen continuò a mostrare figure diritte, esagerando gli schemi del Perugino poco mobili: ri-

Fig. 616 — Milano, Galleria di Brera.
Raffaello: Particolare del quadro suddetto. *Le Pronube.*
(Fotografia Alinari).

gido il Pontefice nel mezzo, simmetricamente disposte intorno all'asse della tavola, e squadrate al solito, le altre figure: Raffaello, invece, chinando la testa del Sommo Sacerdote, facendo avanzare d'un passo Giuseppe, allungare a Maria con timido sforzo la destra, occhieggiare le graziose donzelle, i pretendenti turbarsi, conseguì un effetto fuor delle regole di scuola, in un mondo dove è sovrana la bellezza.

I tipi sono come quelli del maestro, ma con un ovale di volto più delicato, con una freschezza nuova. Tutti i linea-

Fig. 617 — Milano, Galleria di Brera, Raffaello: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

menti del Perugino sono più corretti; le palpebre sono più lievi; la sclerotica men vivida, il nero lacrimatoio meno evidente; le ombre sull'orbite, più tenui; più sottili i contorni; più fine la linea del naso e delle nari; più brevi e graziose le labbra, minore il mento e ritondetto. La capigliatura è più

DANESI ROMA

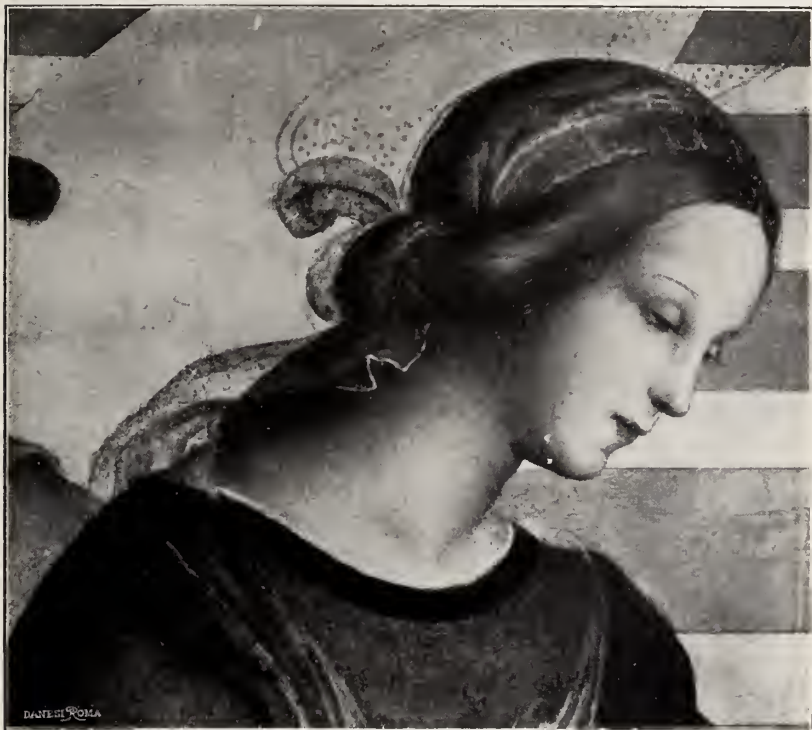



Fig. 618 — Milano, Galleria di Brera.
Raffaello: Particolare del quadro suddetto. *La Vergine* — (Fotografia Anderson).

accurata; i veli, i drappi, hanno garbo squisito. Si confronti la Madonna (fig. 619) nel *Presepio* del Cambio, con la Vergine dello *Sposalizio* di Brera (fig. 618 cit.), e si vedrà come quella appaia sfiorita al paragone. Raffaello aveva nella mente tipi migliori del Perugino, risaliva alle immagini remote del maestro.

Più giustamente la Vergine dello *Sposalizio* può compararsi con la Madonna adorante del tondo della Galleria Liechtenstein a Vienna (fig. 415 cit.), nella quale il Perugino aveva significato

la divozione. A quel sentimento chiesastico Raffaello sostituisce l'elevatezza del senso religioso.

Giuseppe non è il vecchio dalla lunga barba bipartita, è nel fiore della virilità; il Pontefice si china pensoso, avvicinando le destre degli sposi; i pretendenti sono velati come da una lieve ombra di tristezza; le pronube allietan la festa della loro leggiadria.

Non è possibile il confronto con le figure dello *Sposalizio* di Caen: si potranno trovare schemi simili, disposizioni parallele, ma l'anima nelle figure di Raffaello soffonde di rossore le guance, illumina gli occhi, avviva i gesti, traluce nella forma che si rinnovella.

L'Urbinate è più lui in questo dipinto di quel che apparisse nella *Crocifissione* della Galleria Mond. Traverso i segni degli esemplari perugineschi, la personalità si determina a poco a poco.

Nel *Cristo coronato di spine e benedicente* (fig. 620) della Galleria di Brescia, è sparito il sarcofago: si eleva Gesù più che a mezza figura, avvicinando la destra alla ferita del costato, e guarda senza dar segno di dolore, come se le piaghe e la corona di spine non affliggessero il corpo fiorente dell'Uomo-Dio. La lugubre immagine tratta della leggenda della Messa di San Gregorio, quale abbiamo veduta dipinta da Raffaello, dovette poi apparire a lui non confacente al vincitore del male e della morte. E così nel quadretto di Brescia, nonostante la corona di spine e il riposato atteggiamento, Cristo è risorto. Nel dipingerlo egli ricordò difatti la *Risurrezione* del maestro della Pinacoteca Vaticana (fig. 429 cit.). Sviluppò tuttavia l'ovale del volto, che diviene più solenne tra i riccioli dell'abbondante chioma, ed eresse la destra in atto di benedire, mentre il maestro la fece cascante.

Il bel torso e le carnose braccia modellò, rilevò, in un modo che quello del Perugino al confronto par vuoto e crudo. Le carni vive del *Cristo nel sarcofago* (fig. 614 cit.) hanno acquistata pienezza; le braccia si son più tornite.

Fig. 619 — Perugia, Collegio del Cambio.
Perugino: Particolare del *Presepio. La Vergine* — (Fotografia Alinari).

Lo schema peruginesco servì appena per il getto del manto dalla spalla destra in giù.

* * *

La comunione di Raffaello col Perugino continuò tuttavia. Nell'anno 1504 l'Urbinate firmava lo *Sposalizio*, portato a Città di Castello. E poco di poi coadiuvò il Perugino a compiere il quadro per San Pietro di Perugia e la Sala delle Udienze nel Cambio.

Si è detto e ripetuto che nel 1499 la gran pala d'altare per la badia perugina di San Pietro fosse condotta a termine; ma i due tondi, che vogliònsi parte di essa, sono di una maniera posteriore a quella data; perciò, o i due tondi, ora a Nantes, con le figure dei Profeti *Davide* (fig. 621) e *Isaia* (fig. 622) furono eseguiti per quella pala dopo il 1499, o non appartennero a quell'opera.

I due Profeti furono dipinti su disegno di Raffaello nella bottega del Perugino. Ciò si induce al solo vedere la testa del Profeta *Davide*, con un chiaroscuro morbido nelle carni, con un effetto di luci ed ombre a contrasto non ricercato mai dal Perugino, con un senso decorativo nella distribuzione della figura veduta entro il tondo, con le strisce aggirate del rotulo che riempiono con facile scioltezza i vuoti dello spazio. In tutti e due una libertà nuova, una grande elevatezza morale. Le forme peruginesche si avvivano, i capelli fremon sul capo, gli occhi s'incavano, i gesti si fan significativi, i drappeggiamenti, nei quali sparisce la pesante convenzione, si animano coi corpi.

Nel libro dei disegni della Galleria di Venezia si trova la copia dello schizzo originale di Raffaello di questi due tondi (figg. 623 e 624).

Quantunque la copia non rifletta certamente tutta la bellezza degli esemplari, si possono ugualmente arguire le ricerche nuove di Raffaello per esprimere l'intensità del pensiero nei

due Profeti, e per dar loro biblica grandezza. I due disegni furon tradotti non dalla mano di Raffaello ne' due dipinti di

Fig. 620 — Brescia, Pinacoteca. Raffaello: *Il Redentore*.
(Fotografia Alinari).

Nantes, bensì da un compagno della bottega del Perugino. E ciò fa pensare che Raffaello, riguardato già quale maestro, non s'affaticasse più a collaborare col Perugino eseguendone i car-

toni e ripetendone le forme stereotipate, ma, conscio della propria personalità, prestasse soltanto le sue invenzioni con l'acquistata indipendenza artistica.

I disegni per i due tondi di Nantes, anche nelle copie,

Fig. 621 — Nantes, Museo Municipale.
Bottega del Perugino, su disegno di Raffaello: *David*.
(Fotografia Braun).

mostrano il grande rivolgimento compiutosi in Raffaello dalla pittura dello *Sposalizio*. Pare che egli a quel tempo avesse veduto Leonardo. E s'infiammò di novello ardore, e intese come sotto la bella superficie del Perugino potesse fervida scorrere la vita. Aveva avvertito che la semplificazione perugineSca della forma troppo toglieva al carattere e troppo ridu-

ceva il vero e la molteplicità de' suoi piani. Veduto come Leonardo avesse rivelato che, attraverso l'esterno dei corpi, si poteva penetrar ne' misteri dell'anatomia e dell'architettura umana, egli comprese come la cognizione del compli-

Fig. 622 — Nantes, Museo Municipale.
Bottega del Perugino, su disegno di Raffaello: *Isaia*.
(Fotografia Braun).

cato organismo de' corpi aiutasse a segnarne le vibrazioni.

Padrone così della forma e delle fibre per cui propagasi l'onda delle sensazioni, non pensò più, come soleva il Perugino, a cercare nell'esterno una vaga rispondenza agl'interni affetti, bensì fece affiorare la vita dalle profondità dell'essere.

Fig. 623 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Libro dei disegni attribuiti a Raffaello. Copia di un disegno di Raffaello: *Il Profeta David*.
(Fotografia Naya).

Fig. 624 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Libro dei disegni attribuiti a Raffaello. Copia di un disegno di Raffaello: *Il Profeta Isaia.*
(Fotografia Naya).

Così come sotto le onde limpide possono intravedersi i gorghi e gli scogli, Raffaello sotto la forma più dolce che mai fosse uscita dalla carezza di un pittore, apprese a far tralucere il fluttuar de' sentimenti.

Il Perugino aveva insegnato a rappresentare creature elette con le carni rosate, con le fresche vestimenta, nelle lustre dimore, e ad equilibrarle secondo le regole della simmetria e i rigidi cànoni di Piero della Francesca; anche Leonardo volle figurare il fiore dell'umana specie, ma non per rallegrare del suo splendore il giorno della festa sacra, sì bene per farlo assurgere a tipo di bellezza sovrana. In ogni movenza e in ogni atto la forma leonardesca rese l'interna emozione, e movenze ed atti de' personaggi nelle composizioni si coordinarono per darci nel loro accordo l'impressione dell'idea generatrice.

Raffaello, naturalmente tratto ad atteggiare le figure con ogni delicatezza e a cercar ritmi di linee e di moti, alla vista di Leonardo trovò nuova intensità di vita, movimenti più arditi, aggruppamenti ed effetti più forti e più grandi.

I nuovi personaggi non sorrideranno più recando negli occhi l'incanto de' sogni giovanili; ma, divenuti consapevoli del proprio essere, pure vestendo divine forme, fisseranno gli occhi sull'umanità rinnovata per grandezza eroica.

I due disegni per i tondi di Nantes, quali si possono ricostruire sulla scorta della copia di Venezia, hanno una determinazione ne' lineamenti de' Profeti più penetrante di quel che siasi veduto ne' disegni precedenti di Raffaello. *Isaia* ha gli occhi addentrati sotto le sopracciglia, neri più dell'ombra che li avvolge; il volto tutto solcato di rughe è preso dall'agitazione che scuote la capigliatura; le labbra si stringono fortemente e la gran barba diffonde come guizzi intorno. *Davide*, di profilo, simile alla figura nel disegno del Perugino (fig. 625) per il *Socrate* del Cambio, china il capo meditabondo, nel quale luci ed ombre si avvicendano nel rilievo de' muscoli contratti. Tutto intorno all'agitato Profeta, capelli, baffi, barba e vesti fremono del suo fremito; con violenza allungasi in-

Fig. 625 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Perugino: Disegno per il *Socrate* del Cambio.

dietro la chioma, fiammeggiando; si attorciglia come per vento un lembo del turbante; sulle guance e sulla fronte par che scoppiettin faville.

Forniti questi disegni alla bottega del Perugino, il giovane maestro fu invitato a provarsi nell'affresco monumentale, compiendo il ciclo pittorico della Sala delle Udienze, nel Cambio.

Noi siamo persuasi, come già abbiam detto, che dopo il 1500 il Perugino facesse nel fondo di quella stanza il *Presepe* (fig. 421 cit.) e la *Trasfigurazione* (fig. 422 cit.); quello prima di questa, che nelle sue forme slargate, ingrossate, semplificate, mostra la esecuzione più tarda di quante pitture siano in quell'aula.

Il *Presepe* corrisponde a quelli eseguiti con gli aiuti dal Perugino nel lunettone della Galleria di Perugia e nel quadro della Pinacoteca di Montefalco. In tutte e tre le opere egli si servì dello stesso cartone, disponendo Maria e Giuseppe e i pastori ad arco attorno al Bambino. In questa rappresentazione del Cambio gli Angioli che cantano in alto l'*Exultet* sono ben più materiali e pesanti di quelli dell'ancona di Vallombrosa (a. 1500), tutte le figure (es. fig. 619 cit.) più stanche e, potrebbe dirsi, più logore dagli anni. Neppure le figure della *Trasfigurazione* (es. figg. 626-628) hanno confronto con quelle de' *Personaggi illustri* nella parete sinistra del Cambio (es. figure 629 e 630), tanta è la superficialità che solo si trova nelle opere più tarde, in gran parte fattura della bottega.

Le teste degli Apostoli (figg. 626-628 cit.) ingrossate nell'occipite, son fatte convenzionalmente, divengon casse vuote, prive anche di quel senso di tristezza e d'abbandono che hanno gli illustri personaggi nella parete sinistra. Il Perugino ricorre già a formule; nel segnar le ciglia fa spuntare in su un pelo acuto come una spina, il labbro inferiore è solcato da un taglio mediano, il mento è bipartito; il suolo è punteggiato di nero sopra una verde tinta monotona. Ciò ne convince che la *Trasfigurazione* sia stata eseguita verso il 1507, anno in cui il Perugino ricevè l'ultimo pagamento del suo lavoro.

Figg. 626, 627, 628 — Perugia, Collegio del Cambio. Perugino: Particolari della *Trasfigurazione. Apostoli.*
(Fotografia Alinari).

Secondo aveva usato in tanti altri casi, egli mantenne a po' per volta il suo impegno con la corporazione del Cambio.

Fig. 629 — Perugia, Collegio del Cambio.
Perugino: Particolare dell'affresco della *Fortezza e Temperanza. Lucio Sicinio.*
(Fotografia Alinari).

Ne' primi anni del nuovo secolo erasi trattenuto a Perugia per soddisfare alle molte commissioni ricevute nell' Umbria.

Stringendo la corporazione al compimento dell'opera, egli, come già in tanti altri lavori a quel tempo, ricorse ad aiuti;

Fig. 630 — Perugia, Collegio del Cambio.
Perugino: Particolare dell'affresco della *Fortezza e Temperanza. Pericle.*
(Fotografia Alinari).

e per la parete a destra meno in luce, nel campo verso l'angolo, si valse dell'allievo su tutti eccellente, Raffaello di Urbino.

Dovevansi rappresentare l' *Eterno* benedicente ne' cieli, *Profeti e Sibille* nel piano. Raffaello ricordò il Perugino (figure 631-644), inscrivendo Dio Padre entro un tondo circondato da cherubi e facendolo adorare da due angeli, ma infondendogli una sovrana maestà che il Perugino non seppe mai. Il Creatore (fig. 632) china leggermente il capo sopra l'omero destro, mentre benedice all'avvenire dell'umanità, che i Profeti e le Sibille nel basso vanno vaticinando. La serenità dei cieli è nel Dio, la misericordia per l'umana stirpe, la grandezza di chi regge i destini del mondo. In un cerchio di luce l'Onnipotente benedice; intorno sorridono testine esialate di cherubi vivaci; e aliando adorano due angioli (es. fig. 633).

Nel basso, sulla terra, stanno a sinistra i *Profeti*, le *Sibille* a destra. Raffaello invece di disporli ad uno ad uno, come il Perugino aveva usato per i personaggi illustri della parete di contro, trovò modo di unirli in due gruppi che armonicamente si bilanciano.

Sono in due cori i veggenti, non come quelli del Perugino nella *Consegna delle Chiavi* (fig. 372 cit.) distribuiti secondo le regole. Ognuno sta a sè, fisso col pensiero nel lontano de' secoli; e tuttavia, nella ponderazione dei misteri dell'avvenire, trova comunione con i compagni e concordia di sentimento. Verso il mezzo della scena, volgesi Salomone e con passo leggero avanza la Sibilla Eritrea; dopo di loro, dalle due parti, incedono o stanno i *Profeti Geremia, David, Daniele, Mosè* e *Isaia*; le *Sibille Persica, Cumana, Libica, Tiburtina* e *Delfica*. I loro cartelli si svolgono in fasce aggirantisi intorno ai corpi, a mo' di eleganti sciarpe, con magnifico effetto decorativo.

Isaia (fig. 634) solleva gli occhi tristi, come preso da dubbio e da timore; inchina il capo con l'agitata canizie *Mosè* (fig. 635), come abbattuto dalla visione del futuro: egli non vedrà la Terra Promessa; *Daniele* (fig. 636), femmineo, coi biondi capelli cadenti sulle spalle, coperta la testa d'una mitra vellutata e ingioiellata, guarda sospiroso il proprio sogno; s'inoltra *Davide* (fig. 637) diademato, il forte dominatore che non ancora

Fig. 631 — Perugia, Collegio del Cambio. Raffaello: *I Profeti e le Sibille.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 632 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Padre Eterno.*
(Fotografia Alinari).

gli anni ma i pensieri segreti ripiegano. *Geremia* (fig. 638), sogguarda, velato di mestizia; *Salomone* (fig. 639) sapiente

Fig. 635 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Un Angiolo*.
(Fotografia Alinari).

muove gli occhi nel giro delle cose future, mentre i venti gli scuotono le chiome superbe, e si arresta come davanti ad una immagine luminosa.

Sfiora la terra col piede gentile la *Sibilla Eritrea* (fig. 640), pensosa; presso a lei la *Cumana* (fig. 641) si aderge commossa indicando l'oracolo scritto nel rotulo; tra loro curva

Fig. 634 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Isaia.*
(Fotografia Alinari).

penosamente la testa la *Persica* Veggente. Seguono la *Sibilla Libica* (fig. 642) sotto lo sfarzo della acconciatura melanconica, con la fine sensibilità tocca dalla voce arcana; la *Tiburtina* (fig. 643) pervasa d'infinita dolcezza; la *Delfica* (fig. 644), come la sorella *Eritrea*, abbassando il capo carezzevole nell'ombra.

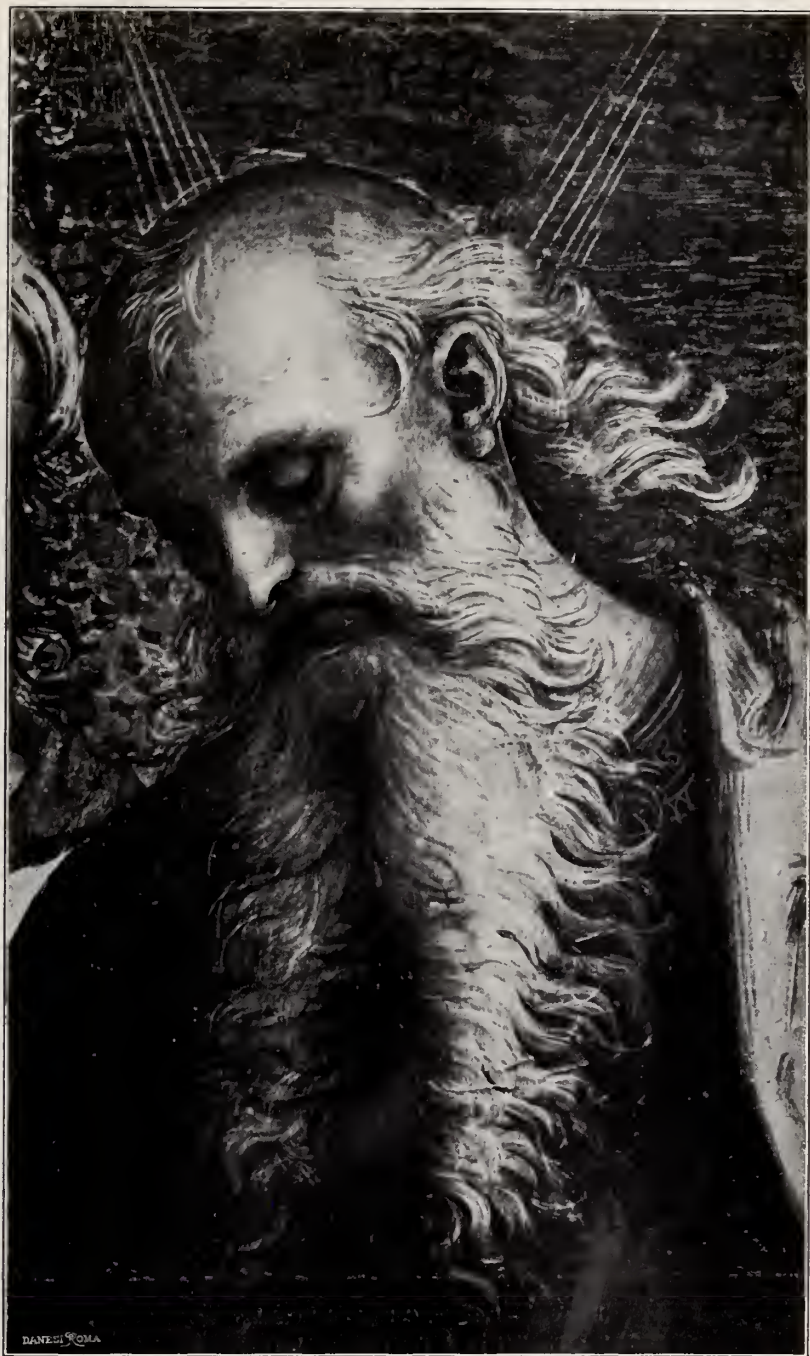



Fig. 635 — Perugia. Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Mosè*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 636 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Daniele*.
(Fotografia Alinari).

Fig. 637 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *David.*
(Fotografia Alinari).

Raffaello ci appare per la prima volta nel grandeggiare della sua personalità. Adolescente, aveva colto i più teneri fiori: giovane esaltò l'umanità. Quanto nell'uomo è di più limpido per virtù di sentimento e per elevatezza di pensiero, quanto in quei giorni della primavera italica era di più nobile per la gentilezza e la civiltà della vita, rifulge negli aspetti raffaelleschi.

I modelli del Perugino hanno preso sangue: Mosè (fig. 635 cit.) mantiene il tipo dei vegli perugineschi, ma le carni si sono intenerite sull'ossea struttura; i piani del volto si sono moltiplicati e il chiaroscuro trapassa su di essi e si diffonde variamente, a lievissimi gradi. Le forme del maestro semplificate e ridotte, con gli anni, qui son ritemprate nel vero, han ripreso l'interno fondamento e, con esso, la vita.

Il pennello scorre libero, e, pur segnando le più tenui finezze con cura amorosa, passa fervido sulle ciocche delle chiome e delle barbe fiammanti.

Anche il Profeta Daniele (fig. 636 cit.) serba il tipo perugìnesco, ma è già progredito a riscontro del giovane, cui somiglia, a destra nello *Sposalizio* di Brera (fig. 617 cit.). Questi è ancora timido, nella espressione flebile; *Daniele* si schiara di luce, si presenta senza esitanza, sorriso di grazia.

E appunto il progresso evidente tra lo *Sposalizio* di Brera e la composizione del Cambio ci fa assegnare questa a un momento posteriore. Essa segna il distacco definitivo dal Perugino, la sicura conquista della personalità.

Nello *Sposalizio* di Brera, le rosee figure appena si schiudono alla vita; nel Cambio la vita si suggella.

I tipi si sono già trasformati in gran parte, specialmente nelle figure muliebri: le Sibille *Eritrea* e *Delfica*, per la convessità della fronte, richiamano ancora una volta qualche carattere delle Madonne urbinati; la *Cumana*, con l'allungato ovale del volto, rispecchia un modello nuovo che Leonardo suggerì al giovane pittore, quando questi fu a Firenze. È probabile che il Perugino, il quale tanto di frequente, nel 1504

Fig. 638 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Geremia.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 639 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *Salomone.*
(Fotografia Alinari).

e 1505, si recò a Firenze, conducesse con sè il giovane aiuto; e, come abbiamo già accennato, il potente assimilatore nella

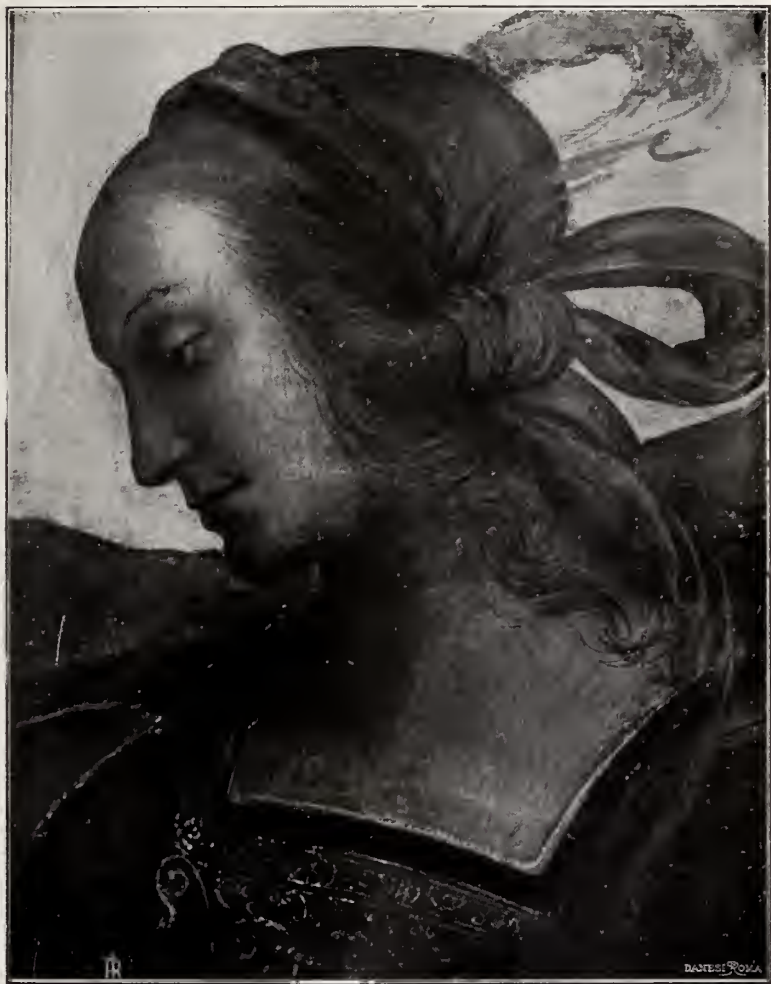



Fig. 640 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *La Sibilla Eritrea.*
(Fotografia Alinari).

visione dell'arte fiorentina all'apogeo, sentì rifarsi. Nel Cambio molto del nuovo deriva dalla naturale determinazione delle forme acquisite per virtù propria e col progresso degli anni;

ma era necessario un avvenimento che scotesse le onde quiete dell'arte peruginesca, un clamore che rompesse il dormiveglia

Fig. 641 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *La Sibilla Cumana* — (Fotografia Alinari).

de' personaggi porti dal maestro ad esempio. E l'avvenimento fu, con tutta probabilità, la visita di Raffaello, anche frettolosa, alla città dell'Arno.

Fig. 642 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *La Sibilla Libica.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 643 — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *La Sibilla Tiburtina.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 644[2] — Perugia, Collegio del Cambio.
Raffaello: Particolare dell'affresco suddetto. *La Sibilla Delfica.*
(Fotografia Alinari).

Colà Michelangelo e Leonardo preparavano i cartoni per Palazzo Vecchio, i quali dovevano servir d'esemplare alla nuova generazione pittorica.

Raffaello vide probabilmente la tenzone dei due Eroi e fu tutto preso da entusiasmo. Col fervore destatogli nell'animo dalla visione innovatrice, balenata a' suoi occhi, lavorò nel Cambio. Tutto il fiore de' suoi ricordi, de' suoi studî, del suo lavoro, si raccoglie nell'opera monumentale. L'alto paese a conca, con le ondulate pendici salienti ai due lati dietro i personaggi, quale aveva insegnato Timoteo; le donne urbinati dalla fronte convessa; le antiche grazie del Perugino e il suo splendor mattinale. Ma tutte le immagini ricordate si trasfigurano, animate da nuova fiamma, come se innanzi a loro si fossero a un tratto dischiusi nuovi ed ampî orizzonti.

L'idea di monumentalità e di grandezza morale esalta il pittore dei *Profeti* e delle *Sibille* che alla concentrazione leonardesca del pensiero, congiungono delicata sensibilità e augusta eleganza.

Come quei Profeti e quelle Sibille vedevano nel futuro la Redenzione, il loro autore mirava l'apoteosi dell'arte e le sue creature prender divine sembianze.

Per il *Mosè* Raffaello fece lo studio che sotto il nome del Perugino esiste tuttora nel Gabinetto dei disegni della Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 645), condotto con un segno fine e vivace — ben diverso da quello stanco del maestro, quale scorgesi ad esempio in *Socrate* (fig. 625 cit.) — ; col chiaroscuro fuso dolcemente, che toglie ogni crudezza ai contorni; con una ricerca insistente d'ogni particolarità della struttura, anche de' piegoni del manto, e senza le peruginesche accentuazioni convenzionali.

Un disegno di una *testa virile* (fig. 646) nel British Museum, porta l'impronta di questo momento artistico di Raffaello. Quella testa poteva ben figurare tra quelle de' Profeti, tanto ne è pensoso e penetrante lo sguardo. Egli la chiaro-

Fig. 645 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Raffaello: Disegno per il *Mosè* del Cambio.

scurò così delicatamente, che le carni sembran tingersi di colore. La ricerca insistente che abbiamo notata nella copia

Fig. 646 — Londra, British Museum. Raffaello: Studio per una testa.
(Fotografia Anderson).

dei disegni per i *Profeti* di Nantes e nello studio per il *Mosè*, qui si palesa compiuta.

Raffaello nel dipingere la Sibilla *Cumana* ringiovanì, idealizzò la seria figura di signora (fig. 647) da lui ritratta in quel-

Fig. 647 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Raffaello: Ritratto di signora. (Fotografia Anderson).

l'anno, 1505, data verosimile dell'affresco del Cambio. I lineamenti della beltà sfiorita sono resi a perfezione, e il lieve

chiaroscuro avvolge di un'ombra di tristezza il volto della Signora, che spicca sul fondo oscuro col collo e le carni eburnee. La donna fredda con le guance leggermente infossate, con le mani posate una sull'altra, par che mediti sui disinganni della vita. Da una catenella di fili d'oro pende una crocettina gemmata sul petto. Una striscia di velluto orla lo scollo della veste e, dietro di essa, appare una trinetta della bianca camicia che esce a sbuffi nelle maniche trinciate. Le dita della mano destra non hanno più le nocche rialzate del Perugino. E la pelle fine, sottile, vellutata è ben diversa da quella del maestro cui oggi si attribuisce il ritratto. Il costume basterebbe da solo a dimostrare che l'opera fu eseguita ne' primi anni del Cinquecento, quando Pier della Pieve non conosceva più la diligenza del segno, la cura scrupolosa, la sottigliezza del fare. Aggiungasi che già ai primi del Cinquecento, nel campo del ritratto, si disegnava maggior parte della figura di quel che si facesse più addietro; e i Fiorentini erano arrivati non solo a rappresentare il busto oltre la metà, ma anche a sopprimere il parapetto; così che le persone non si vedevano più come nel vano di una finestra.

Questo *crescendo,* corrispondente a quello verificatosi in antico per le effigie dei personaggi romani, giunse ne' primordî del Cinquecento al grado che vediamo nella Signora degli Uffizî, da Raffaello dipinta sotto gli auspicî di Leonardo.

La forma stessa alquanto più tardi conservò nel ritratto della *Donna gravida* (fig. 648) e in quelli di *Angelo* e *Maddalena Doni,* nella Galleria Pitti.

Un poco anteriore a questi ritratti dovette essere quello di una *giovane Signora*, del quale si conserva soltanto il disegno (fig. 649), nel British-Museum.

Il volto ha la pienezza della *Madonna tra due Santi* di Berlino (fig. 610 cit.), ma entro quella forma schematica vivono gli occhi con l'iride trasparente, il naso dalla punta si inarca sulle nari, le labbra tumide si stringono graziosamente e il

bel collo tornito s'inghirlanda di bende. La giovane conscia della sua beltà, si acconcia con eleganza, lascia sfuggire sulla

Fig. 648 — Firenze, Galleria Pitti. Raffaello: *La donna gravida.*
(Fotografia Anderson).

fronte un ciuffetto annodato nella reticella, e si adorna di signorilità e di gentilezza.

Fig. 649 — Londra, British Museum.
Raffaello: Studio per un ritratto di giovane signora.
(Fotografia Alinari).

* * *

Dopo l'opera monumentale nel Cambio, troviamo Raffaello in alcune tavolette, intento alla ricerca della linea e del movimento. Il giovane può ricordare qua e là i meditati tipi del Perugino, ma l'anima balza e trasfigura ogni cosa.

Fig 650 — Parigi, Museo del Louvre. Raffaello: *San Giorgio*. (Fotografia Alinari).

Il piccolo *San Giorgio* (figg. 650 e 651) del Museo del Louvre, ispirato da Leonardo, volgesi ratto, sul bianco cavallo

che s'impenna, al feroce mostro dagli occhi di fiamma, per calargli un fendente. L'agilità del cavaliere, la rapidità della mossa, la forza del colpo sono espressi con una potenza che conferisce eroica grandezza alla piccola tavola. In un altro

Fig. 651 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Raffaello: Studio per il *San Giorgio* del Louvre.
(Fotografia Alinari).

San Giorgio (figg. 652 e 653), eseguito poi, forse nel 1506, ora a Pietrobugo, Raffaello rese come il baleno di una bianca visione. Il piccolo *San Michele* (fig. 654) del Museo del Louvre, piomba, come un bolide, a perpendicolo dal cielo in quel campo di gnomi, di mostri, di demoni. Le luci rossastre di inferno avvampano il campo su cui nereggiano le nubi; ma

Fig. 652 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio. Raffaello: *San Giorgio.*
(Fotografia Hanfstaengl).

l'Angiolo di Dio in armi corrusche imbraccia il candido scudo crocesegnato e folgora morte.

Anche nel rappresentare le consuete immagini di Madonne,

Fig. 653 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Raffaello: Studio per il *San Giorgio* di Pietroburgo.

Raffaello infuse lo spirito nuovo: esempio la Madonna Conestabile, nella Galleria del Romitaggio a Pietroburgo (fig. 655). In un paese dove il verde è scolorato e le erbe sembran

macere, come quando si attende la primavera, la Vergine e il divin Figlio fioriscono. La pura Madonna dell'*Incoronazione* del Vaticano, la ingenua donzella dello *Sposalizio*, si è

Fig. 654 — Parigi, Museo del Louvre. Raffaello: *San Michele*.
(Fotografia Alinari).

fatta pensosa, mentre porge il libro al suo Bambino che lo tiene aperto per leggervi la preghiera. Il gruppo, inscritto in un disco, vi si equilibra spontaneamente.

Mentre coloriva di gentilezza questa Madonna, non immemore del Perugino, dipingeva anche le *Tre Grazie* sorelle (fig. 656), cercando che il paese non disturbasse coi vividi colori l'impressione delle carni alabastrine, così come nella *Madonna* di Pietroburgo nulla doveva distrarre l'ora della lettura.

Fig. 655 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio. Raffaello: *Madonna col Bambino*. (Fotografia Hanfstaengl).

Sul paese grigio cadono ombre bituminose; le acque azzurrine, i colli lontani si tingono di cobalto. Ma nessuna tonalità rompe il senso di grazia che emana dalle forme ignude soffuse di rosa. Neppure i globi aurei tenuti dalle fanciulle rifulgono: sono di oro vecchio che nasconde in sè lo splendore. Piccoli sono i coralli della collana, perchè il rosso non

infuochi il candore. Castani i capelli, opachi: pure, quasi odorate di mirra, le carni. Ombre lievi sfiorano i corpi delle vergini dee.

Così simboleggiava Raffaello le Grazie che la natura aveva prodigate a lui e che egli spargeva agli uomini.

Fig. 656 – Chantilly, Museo Conde. Raffaello: *Le tre Grazie.* (Fotografia Braun).

Il disegno della evoluzione dell'arte di Raffaello si arresta qui, davanti alla sua immagine fiorente, in una nuvola di luce. Traverso le forme infiacchite del Perugino, il genio aveva rinnovellato il fiore primitivo dell'arte di lui, gli aveva ridato vivezza di colori e fragranza; lo stelo, vecchio e cadente, si era drizzato con forza e splendore.

Ricostruendo, afforzando, perfezionando, era uscita per lo spirito evocatore la forma, composta di membra peruginesche, simigliante d'aspetto a quella del maestro, ma di una purità trasparente come in terso cristallo, di una ineffabile bontà, di una luce d'amore. E l'aspetto che pareva simile, prese tutti i doni d'una eterna giovinezza, schiarato dal sole nella gloria dell'aurora del secol nuovo, arieggiato dalla brezza di un mattino aureo senza una nube.

Le figure del nuovo Pigmalione, uscite dal sogno primaverile, si appressarono piene d'incanto alla vita, sorrisero come gli angeli nell'azzurro immacolato, pensarono come eroi fuor della miseria terrena; inebbriati di divine armonie si accostarono alla vita umana; rigenerati da celeste ambrosia si abbracciarono come le *tre Grazie* sorelle.